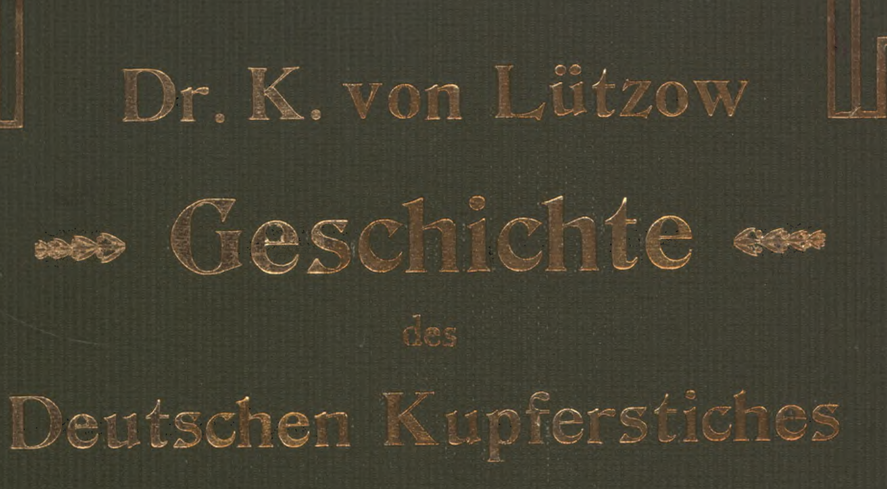
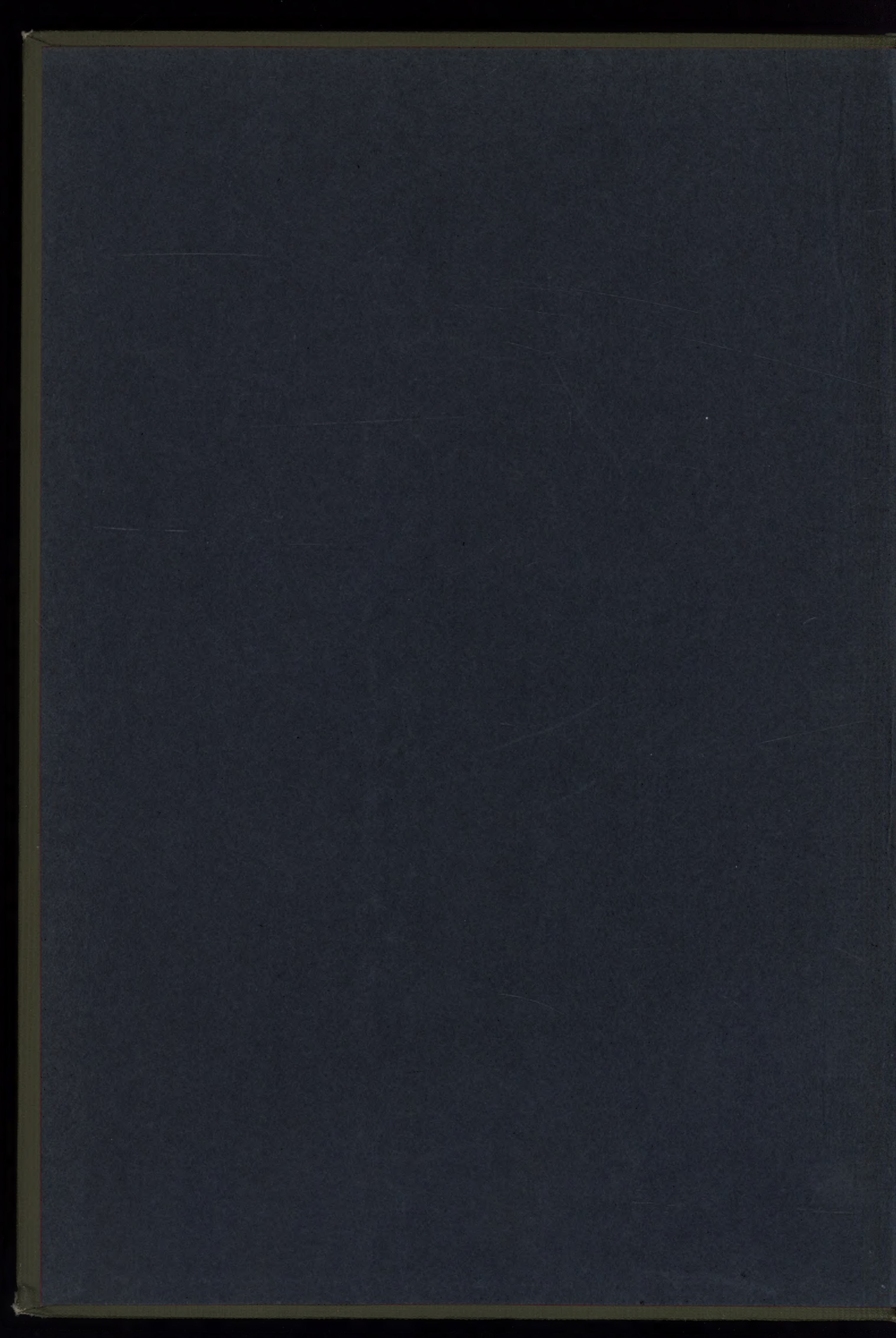
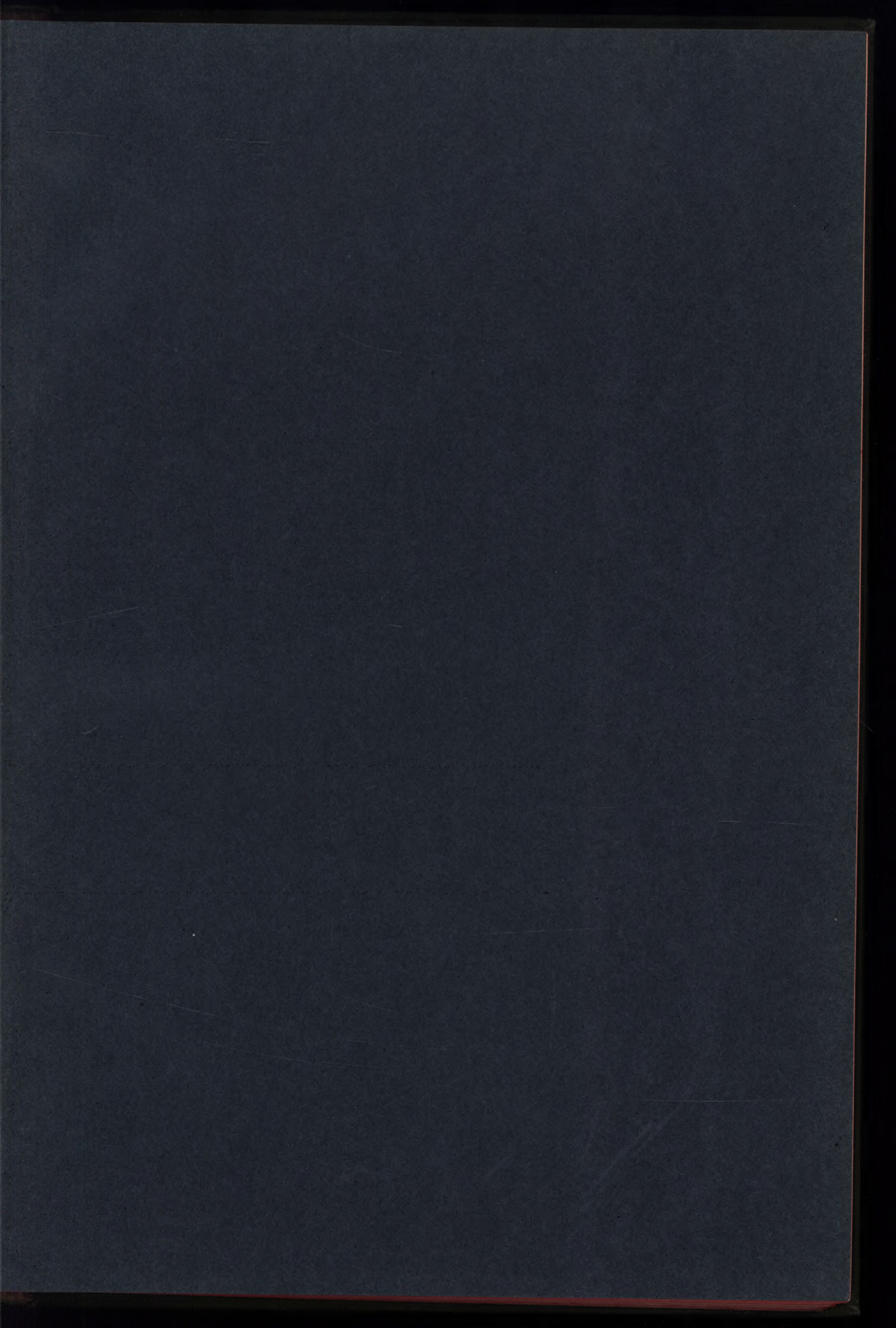


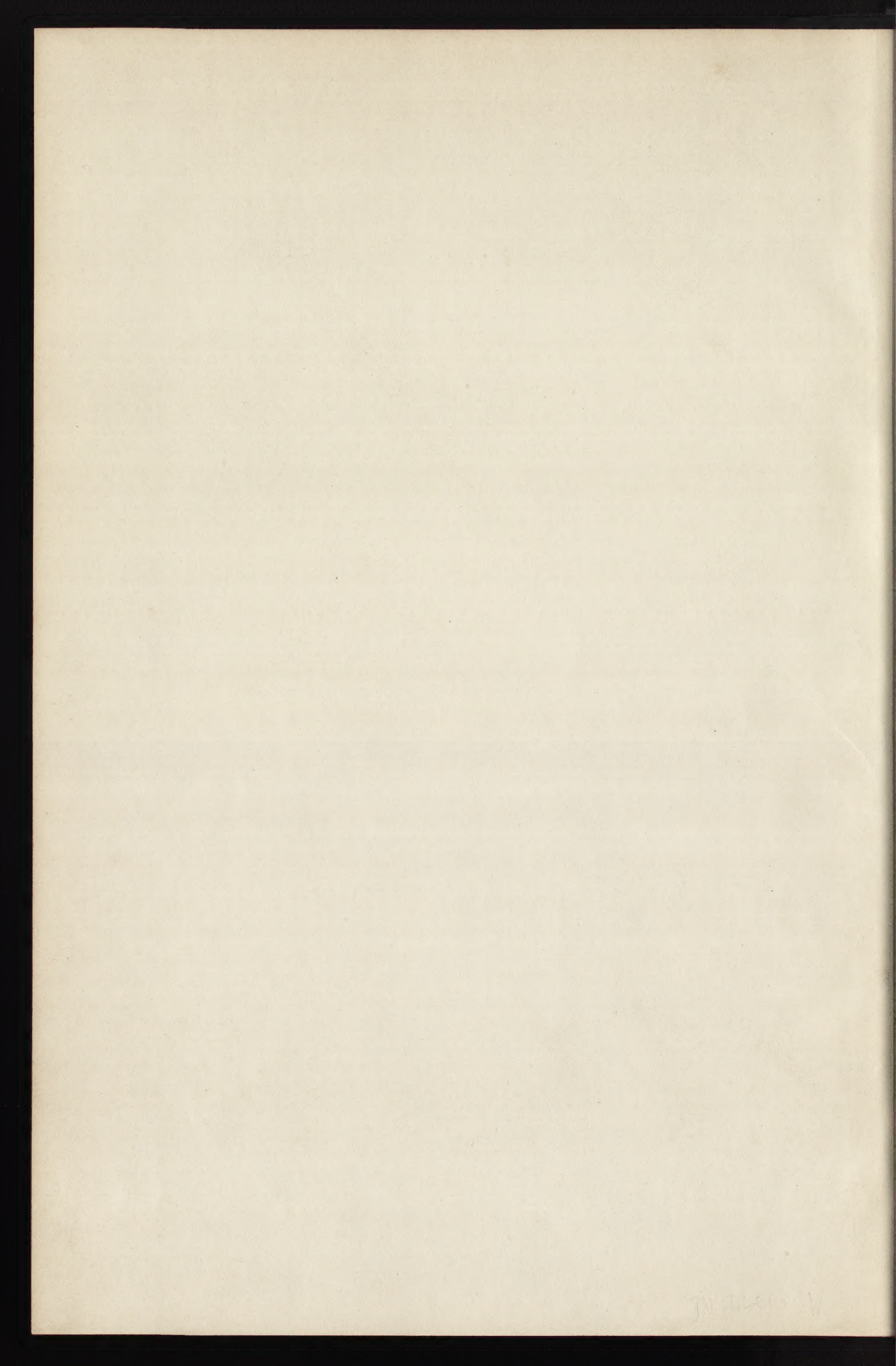
Dr. K. von Lützow

Geschichte des Deutschen Kupferstiches und Holzschnittes









Geschichte

des deutschen

Kupferstiches und Holzschnittes.

Von

Dr. Carl von Lützow,
Professor an der k. k. technischen Hochschule zu Wien.

Mit Textillustrationen, Tafeln und Farbendrucken.

Berlin,
G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.



Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.
Papier von der München-Dachauer Aktiengesellschaft für Maschinenpapier-Fabrikation.

Vorwort.

Die Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes erfreut sich in den weiteren Kreisen der Nation keiner besonderen Popularität. Sonst wäre die Thatsache schwer erklärbar, daß der Entwickelungsgang, den die beiden edlen Künste bei uns genommen haben, hier zum erstenmal seine zusammenhängende Darstellung findet. Man glaube nicht, es müsse darin von nichts anderem die Rede sein, als von Stichel und Schneidemesser, von Ätzen und Schraffieren! So wenig wie die Geschichte der Malerei nur eine Geschichte des Malens ist, ebensowenig darf sich der Geschichtschreiber der vervielfältigenden Künste mit den Schilderungen ihrer Technik und der Veränderungen derselben begnügen. Holzschnitt und Kupferstich sind die wahren Volkskünste oder sollten es wenigstens sein. An der Seite der Malerei und Bildnerei reden sie unmittelbar zum Herzen der Nation, empfangen von dieser Richtung und Gehalt, stehen in der innigsten Wechselbeziehung mit dem geistigen Gesamtleben, mit seinen Wandlungen und Schicksalen.

Der Historiker, welcher die Geschichte der vervielfältigenden Künste in diesem Sinne begreift und darstellt, kann die gelehrte Seite des Gegenstandes ebensowenig in den Vordergrund stellen, wie die technische. Er soll sich aufzuschwingen suchen zu jenen Höhen, auf denen Dürer und Ludwig Richter, Holbein und Menzel sich die Hände reichen. Dort vernimmt er in den Ätherschwingungen, welche das Wirken dieser großen Meister umtönen, ein Rauschen aus der tiefsten Seele des Volkes. Er hört seine Klage, sein Gebet; er teilt aber auch seinen Triumph in dem Genuß der Früchte jahrhundertelanger geistiger Arbeit, welche die unsterblichen Meister uns in ihren Werken darbieten. Diese recht ins volle Licht zu setzen und dadurch zu ihrem Verständnis beizutragen, ist die edelste Aufgabe des Geschichtschreibers. Ich würde glücklich sein, wenn es mir gelungen wäre, an ihrer Lösung ersprießlich mitzuwirken.

Jedoch über dem Weiten und Allgemeinen durfte das Einzelne und Besondere nicht außer acht gelassen werden. Das Fach, aus dem der Stoff dieses Buches zu holen war, enthält eine reiche, in steter Vermehrung begriffene Litteratur an Katalogen, Monographieen und Detailuntersuchungen. Ich bin bemüht gewesen, alle mir wichtig und sicher erscheinenden Ergebnisse der Spezialforschung, deren ich teilhaft werden konnte, der geschichtlichen Darstellung einzuverleiben. Auch in der Verzeichnung der quellenmäßigen Litteratur bin ich so ausführlich wie möglich gewesen. Denn Bücher, wie das vorliegende, sollen nicht nur bequeme Übersichten über den gewonnenen Stand der Dinge sein, sondern auch zum Fortschreiten und zur Prüfung des Gebotenen die Mittel an die Hand geben. Als Nachträge zu den Litteraturnachweisen mögen hier folgende

noch Platz finden: erstens W. Schmidts gelehrte Abhandlung über einige interessante Formschnitte des fünfzehnten Jahrhunderts (München, Bruckmann, 1886) und dessen Hinweis auf Georg Lemberger von Landshut als den mutmaßlichen Urheber der mit G. L. gezeichneten, bisher auf Georg Leigel bezogenen Holzschnitte (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. I, Chronik, Sp. 321), sowie desselben Autors Aufsatz über die Ehrenpforte Maximilians in der Chronik f. vervielf. Kunst, 1891, Nr. 2; sodann die in derselben Nummer des genannten Blattes enthaltenen Nachträge F. Springers zu dem Werke des Ludwig von Siegen; ferner die von M. Lehrs gebotenen Nachweise über die mutmaßlich am Niederrhein, nicht in Nürnberg zu suchende Heimat des Erasmus-Meisters (Repertorium, XIII (1890), 54) und über die Ars moriendi als Werk des Meisters E. S. (Jahrbuch d. k. preuß. Kunstsamml. XI, 161); endlich der Versuch H. Thodes, den Anteil Pleydenwurffs und Wolgemuths an der Weltchronik und am Schatzbehalter genauer, als es bisher gelungen war, zu unterscheiden (Die Malerschule von Nürnberg, Frankfurt a. M., Keller, 1891, 181 ff.). Die Dürer-Publikationen haben durch phototypische Nachbildungen der vier Holzschnittfolgen, zunächst des „Marienlebens" und der „Kleinen Passion", mit einführendem Text von Br. Meyer (Leipzig 1887—89) noch einen Zuwachs erhalten. — Schließlich sei bemerkt, daß das Monogramm H. Vogtherrs auf S. 172 umzudrehen und die „Verkündigung" von D. Hopfer (S. 223) genauer als Radierung zu bezeichnen ist, obwohl der Künstler mehreres daran mit dem Stichel nachgearbeitet hat.

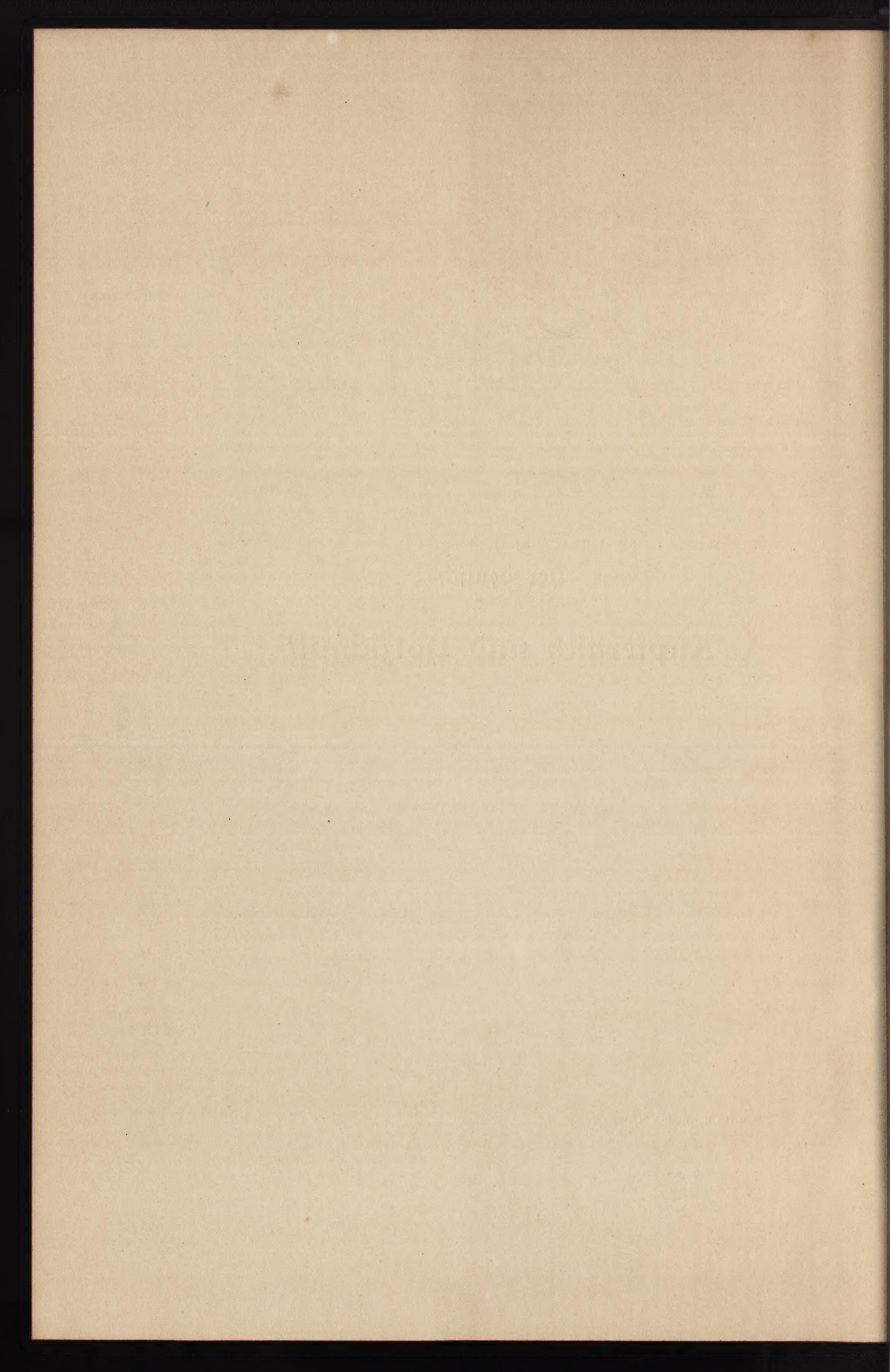
Damit möge denn das Buch dem kunstfreundlichen Leser übergeben sein! Sowohl bei der Beschaffung der zahlreichen, zum Teil bisher noch nie reproduzierten Abbildungen, meistens nach Originalen des Berliner Museums, als auch in vielen schwierigen Detailfragen technischer und kunstgeschichtlicher Art haben mir die gelehrten Vorstände der Berliner, Wiener, Dresdener und Münchener Sammlungen, vor allen Dr. Max Lehrs in Dresden, Prof. Hugo Bürkner ebendaselbst, Dr. W. Schmidt in München, Hofrat Dr. Birk, Dr. Chmelarz und Inspektor Jos. Schönbrunner in Wien, ihre stets bereitwillige Hilfe geleistet, wofür ich ihnen hier den wärmsten Dank ausspreche.

Wien, 27. Februar 1891.

Carl von Lützow.

Der deutsche

Kupferstich und Holzschnitt.





1. Gotisches Laubornament. Kupferstich. 15. Jahrhundert.
(Österr. Museum in Wien.)

Erster Abschnitt.

Die Frühzeit bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts.

1. Vorstufen und Anfänge.

Kupferstich und Holzschnitt sind Geistesverwandte der Buchdruckerkunst. Ihr gedeihliches Aufblühen war nicht möglich vor dem Beginn des modernen Weltalters, welches den Gedanken Gutenbergs zur Reife brachte. Derselbe Drang, welcher das geschriebene Wort in Letternsatz verwandelte und es in vieltausendfacher Wiederholung unter die Massen warf, hat auch zur Vervielfältigung des Bildes geführt, um dem Verlangen des Volks nach anschaulicher Belehrung, Erbauung und Augenlust Genüge zu leisten.

In den Bilderhandschriften des Mittelalters können wir das Heranwachsen der Freude an reichem figürlichen Schmuck und die allmähliche Erweiterung der darin behandelten Stoffkreise verfolgen. Zu dem Gebetbuch und der Bibel, dem goldgeschriebenen, farbenprächtigen Erzeugnis der Klosterzelle, kommen der illustrierte Roman, das Helden- und Liebesgedicht, der Römerzug eines Kaisers oder ein anderes geschichtliches Ereignis, endlich das Rechtsbuch des Schwaben- und Sachsenspiegels mit ihrer Fülle aus Welt und Leben gegriffener Abbildungen. Nach dem Übergange des romanischen in den gotischen Stil, welcher den weltlichen Ständen das Vorrecht sicherte und schließlich der Kunst ein durchaus bürgerliches Gepräge gab, war auch das Schriftwesen samt der Bücherverzierung ein zunftgerechtes Gewerbe, ja förmliche Fabrikarbeit geworden.*) Hieraus erklärt sich der handwerksmäßige Charakter, welcher dem gedruckten Bild und Bilderbuch während des ersten Jahrhunderts ihrer Entwickelung anhaftete.

Die lange Dauer dieses unkünstlerischen Betriebs ist auf den ersten Blick höchst auffällig, wenn man die Reihe von verwandten Kunstarbeiten in Metall und Holz,

*) K. Lambrecht, Bildercyklen und Illustrationstechnik im späteren Mittelalter. Repertorium f. Kunstwiss. VII, 405.

sowie von frühen Druckversuchen verschiedener Art ins Auge faßt, welche dem eigentlichen Kupferstich und Holzschnitt voraufgingen.

Schon den Alten war ja die Metallgravierung wohlbekannt. Sie ritzten oder gruben in die Flächen ihrer bronzenen Schalen, Cisten, Spiegel u. dergl. eingetiefte Umrißzeichnungen, welche nur mit schwarzer Farbe hätten gefüllt und abgedruckt zu werden brauchen, um unseren Konturstichen aufs Haar ähnlich zu sein. Aber zu einer solchen Verwendung lag offenbar im Altertum keine rechte Disposition vor. Die Kunst der klassischen Völker stand vornehmlich im Dienste der Öffentlichkeit. Selbst nachdem sie schmückend ins bürgerliche und private Leben eingetreten war, blieb sie mehr ein Gegenstand heiteren Genusses als gemütlicher Betrachtung. Zu jener „Einkehr in das Volkstum," wie sie das anspruchslose Bildchen in schwarz und weiß vollzieht, fehlten der innerliche Zug und die intime Häuslichkeit. Überdies bekundet die antike Kunst, bei aller Vorliebe für das Typische und Normale, einen tiefen Widerwillen gegen jede mechanische Wiederholung; sie war selbst bei handwerklicher Bethätigung dem Schablonenhaften, folglich auch der Vervielfältigung durch den Druck prinzipiell abgeneigt. — Im Mittelalter begegnen uns ebenfalls Metallarbeiten mannigfacher Art, welche der Technik des Kupferstechers nahe verwandt sind. Zu den merkwürdigsten derselben gehören die mittels des Grabstichels ausgeführten Gravierungen an dem berühmten Kronleuchter des Aachener Münsters, einer Widmung Friedrich Barbarossas. Dieses wahrscheinlich um 1165 gestiftete Prachtwerk der Goldschmiedekunst giebt nach herkömmlicher Weise ein Bild des himmlischen Jerusalem in Gestalt eines mit sechzehn Türmen ausgestatteten großen Oktogons. Die Bodenflächen der Türme tragen auf goldenem Grunde gravierte Zeichnungen, zum Teil Szenen aus dem Leben Christi, zum anderen Teil Engelsfiguren (die acht Seligpreisungen). Neuerdings angefertigte Abdrücke und genaue Nachbildungen derselben*) erweisen die völlige Übereinstimmung der Technik mit dem Verfahren des Kupferstechers (Abb. 2). Als Verfertiger des Kronleuchters, in dessen Ausführung man übrigens mehrere Hände hat erkennen wollen, wird in einem alten Nekrologium der in kunstvoller Metallarbeit wohlbewährte Frater Wibertus genannt. Einen Vorläufer des Martin Schongauer dürfen wir in ihm nicht erblicken. Denn seine Metallgravierungen waren nicht für den Abdruck bestimmt, sondern sie bildeten mit der getriebenen und durchbrochenen Arbeit nur einen Teil der Dekoration des Goldschmiedewerks. Unter denselben Gesichtspunkt fallen auch sämtliche Arbeiten der Niellotechnik und ihrer Nebenzweige. Hier handelt es sich um die Ausfüllung der in eine Metallplatte eingravierten Tiefen durch eine dunkle Schmelzmasse (niello von dem mittelalterlich-lateinischen nigellum, schwarz), welche mit dem Metall eine glatte Fläche bildet, aber dessen Glanz angenehm unterbricht. In dieser Weise sind die herrlichen großen Grabplatten (Messingplatten) des späteren Mittelalters hergestellt, welche in den Kirchen Norddeutschlands (in Schwerin und Lübeck namentlich), dann auch in Belgien, England und Skandinavien häufig vorkommen.**)

---

*) Fr. Bock, Der Kronleuchter Kaiser Friedrich Barbarossas. Aachen 1863. Mit Tafeln und Textabbildungen.

**) A book of facsimiles of monumental brasses on the Continent of Europe, by the Rev. W. F. Creeny. Norwich 1885. Mit Photolithographien.

Aber seine Hauptanwendung fand das schon den alten Völkern bekannte Niello in den Kleinkunstwerken der Goldschmiede, vornehmlich seit dem fünfzehnten Jahrhundert, dessen zierlicher Dekorationsstil diese Technik zur höchsten Blüte brachte. Kußtäfelchen, Messer- oder Dolchgriffe, Degenknöpfe u. dergl. wurden in solcher Art mit figürlichem und ornamentalem Zierat ausgestattet. Wünschte der Goldschmied schon vor dem Einschmelzen des Niello sich ein Bild von dessen Wirkung zu machen, um erforderlichen



2. Gravierung vom Aachener Kronleuchter.
(Nach Bock.)

Falls noch an den Umrissen Änderungen vorzunehmen, oder wollte er sich eine treue Kopie seiner Arbeit aufbewahren, so nahm er sich von der gravierten, aber noch nicht niellierten Platte einen Abdruck auf Papier, nachdem er zuvor die Tiefen mit einer flüssigen Schwärze ausgefüllt hatte. Das ist offenbar die Prozedur, welche Vasari meint, indem er dem florentinischen Goldschmiede Maso Finiguerra (ca. 1460) die auf diese Weise herbeigeführte Erfindung des Kupferstichs zuschreibt. Müssen wir die Vasarische Tradition auch von der Hand weisen, da sich deutsche Kupferstiche nach-

weisen lassen, welche nicht unerheblich älteren Datums sind als Finiguerra, und war der Abdruck dem Goldarbeiter auch nur Nebenzweck, so lag doch für die geschilderte Niellotechnik der Übergang zum Kupferstich besonders nahe und man darf getrost den oft ausgesprochenen Satz acceptieren, daß die ersten Kupferstecher Goldschmiede gewesen sind.*)

Für den Kupferstich handelt es sich um den Abdruck einer vertieften Zeichnung. Beim Holzschnitt ist in der Regel das Gegenteil der Fall; das Werkzeug des Xylographen schneidet oder sticht die Tiefen aus, welche weiß bleiben sollen, und läßt diejenigen Teile der Holzplatte stehen, welche die Farbe aufnehmen und im Abdruck schwarz erscheinen. Auch dieser Vorgang ist uralt, und zwar nicht nur der Formschnitt, sondern auch das Druckverfahren; beide sind trotzdem weder im Altertum noch im Mittelalter zu allgemeiner Verbreitung gelangt. — Die alten Ägypter haben ihren Ziegelsteinen mittels Holzstempel Marken aufgedrückt, wie sie uns ebenso in den Legionsziegelstempeln der Römer zahlreich erhalten sind. Buchstabenstempel verwendete die hellenische Töpferei der klassischen Zeit zur Signierung der unbemalten Weinamphoren von Rhodos, Knidos und Thasos. — Auch der Zeugmusterdruck**) war den orientalischen Völkern schon früh bekannt. Daß die alten Inder farbige Kattune mit Holzmatrizen hergestellt haben, ist eine nicht verbürgte Tradition. Einen hochwichtigen Beitrag zur Geschichte des mechanischen Abdrucks von Zeichen und Zierformen auf Papier aus dem frühen Mittelalter liefert hingegen die berühmte Papyrussammlung des Erzherzogs Rainer, gegenwärtig im Österreichischen Museum zu Wien. Sie umfaßt unter der Menge antiker und frühmittelalterlicher Schriftreste, welche dem Archive der ägyptischen Stadt Arsinoë im Fayum entstammen, auch eine Anzahl von arabischen Papierstücken mit Schutzgebeten u. a., deren Schrift und Ornament fünfhundert Jahre vor Gutenberg mit Holzmodeln gedruckt sind. Zugleich ergab sich, daß die Araber bereits um die Mitte des achten Jahrhunderts n. Chr. auf der Drahtform geschöpfte Papiere aus Leinenhadern zu erzeugen begonnen haben.***) — Wie früh sich das Abendland, beeinflußt von diesen orientalischen Erfindungen, oder selbständig in ähnlichen Fertigkeiten hervorgethan hat, liegt noch im Dunkel. Zu den merkwürdigsten alteuropäischen Produkten des Zeugdrucks gehört jedenfalls die aus dem Anfange oder aus der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts herrührende Tapete von Sitten (Sion) in der Schweiz, ein etwa $2^1/_2$ Meter langer und gegen 1 Meter breiter Leinwandstreifen, welcher mit regelmäßig wiederkehrenden Reihen von Figuren, teils aus dem antiken, teils aus dem romantischen Stoffkreise, offenbar unter Anwendung von Holzmodeln in roter und schwarzer Farbe bedruckt ist.†) Der Stil der

---

*) Br. Bucher, Geschichte der technischen Künste II, 7. Vergl. auch die Bemerkungen Fr. Lippmanns im Jahrbuch d. kgl. preuß. Kunstsammlungen I, 16.

**) Vergl. die Abbildungen Nr. 1—10 in dem für alle hier einschlägigen Fragen grundlegenden und reich illustrierten Werke von T. O. Weigel und Ad. Zestermann: Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift. Leipzig 1866. 2 Bde.

***) J. Karabacek und J. Wiesner in den Mitteilungen aus der Sammlung der Papyrus des Erzherzog Rainer. Wien. Bd. III, 1887 u. ff.

†) Beschrieben und abgebildet von Ferd. Keller in den Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. XI, S. 139 ff.

Darstellungen weist auf Italien, als auf den Ursprung des Werkes, hin; und speziell für Venedig wird uns das Bestehen von Tapetendruckereien und die Anwendung des Farbendrucks vermittelst Holzmodeln aus jener Zeit urkundlich bezeugt. Reste von gedruckten Pergamenttapeten, schwerlich jünger als die Frühepoche des fünfzehnten Jahrhunderts, wurden in der Bibliothek des Stiftes Melk in Niederösterreich aufgefunden. Das rot und gelb gefärbte Pergament ist mit Mustern in schwarzer und grüner Farbe bedruckt.*) — Auch das Vordrucken von Zeichnungen für Nadelarbeiten mit Hilfe von Stampiglien war dem späteren Mittelalter nicht unbekannt. Zwei Stickereien im Germanischen Museum**) mit Darstellungen aus dem Neuen Testament lassen an den beschädigten Stellen, wo der Leinenstoff zu tage tritt, den mit schwarzer Farbe ausgeführten Vordruck erkennen. Manche der ältesten Zeit angehörige, besonders große Formschnitte sind höchstwahrscheinlich zu solchem Zweck angefertigt und nebenbei dann oder auch erst später auf Papier abgedruckt worden. Das Druckverfahren auf gewebtem Zeug wird von Cennino Cennini in seinem „Trattato della pittura“ ausführlich beschrieben. Das 173. Kapitel dieses dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts angehörigen Malerbuches handelt „Von der Weise, mit der Form Gemälde auf Leinwand herzustellen.“ Die Prozedur bestand hiernach im wesentlichen darin, daß man den Zeugstoff in einen Rahmen fest einspannte, dann den gefärbten Model darauf preßte und nun mit einem Holzplättchen oder Schildchen die Unterfläche des Zeugstoffs rieb, um so das energischere Haften der Farbe auf demselben zu bewirken. Die beiden Vorgänge des Pressens und Reibens, welche hier kombiniert erscheinen, spielen selbstverständlich auch in der Geschichte des Papierdrucks eine Rolle und wir kommen später darauf zurück. — Die nächste Verwandtschaft mit dem Buch- und Bilddruck der späteren Zeit hat schließlich die ebenfalls bereits im Mittelalter nachweisbare Herstellung von Monogrammen und Initialen durch geschnittene Stempel, an Stelle der freien Handschrift oder Zeichnung. Das handschriftliche Nekrologium des Klosters Einsiedeln in der Schweiz (Kod. 305) bietet Belege dafür. Auch Engelberger Handschriften aus der Zeit des Abtes Frowin (um 1147) enthalten zahlreiche, offenbar mit Modeln gedruckte Initialen. Ob es Metall- oder Holzstempel gewesen sind, welche dabei angewendet wurden, bleibt hier und überhaupt für die ältere Zeit sehr fraglich. In jedem Falle haben wir es mit erhaben geschnittenen Formen, also mit unmittelbaren Vorläufern des Holzschnitts zu thun. Aber es waren das alles einstweilen technische Handgriffe, von denen man nur beiläufig, zögernd und nicht folgerichtig Gebrauch machte.

Die eigentliche Geschichte des Kupferstichs wie des Holzschnittes beginnt erst mit dem Zeitpunkte, in welchem die Vervielfältigung eines für diesen Zweck hergestellten Bildes die einzige Aufgabe der Thätigkeit der beiden Künste wird: sei es nun, daß die bildliche Darstellung für sich allein besteht, sei es, daß sie als Illustration sich mit dem Buche verbindet. Erst am Ausgange des Mittelalters und insbesondere seit dem Beginne des fünfzehnten Jahrhunderts hatte sich das geistige Bedürfnis nach bildlicher Veranschaulichung so weiter Kreise des Volks bemächtigt und war vorzugsweise in

---

*) Camesina in den Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, Bd. IX, S. 95 ff.

**) Essenwein im Anzeiger für die Kunde der deutschen Vorzeit, 1872, S. 146 ff.

Deutschland zu einer so unwiderstehlichen Macht geworden, daß nur das mechanische Verfahren des Bilddruckes den massenhaften Anforderungen Genüge leisten konnte. Und zwar hatte dieses Verlangen nach Bildlichkeit und Anschaulichkeit in erster Linie einen religiösen Grund. Es ist der Geist des Reformationszeitalters, der Drang, sich der Heilswahrheiten unmittelbar und persönlich zu vergewissern, welcher darin seinen Ausdruck findet. Unter den gedruckten Bildern jener Epoche bilden diejenigen religiösen Inhalts eine noch bei weitem größere Mehrzahl als unter den gedruckten Büchern der ältesten Zeit. Das Buch war auch für Schulzwecke und für die Gelehrten da; das Bild hatte die große Laienwelt, den gemeinen Mann im Auge. Was dem Vornehmen und Reichen die Tafelmalerei und Miniaturmalerei darboten, den Schmuck der Hauskapelle, den Erbauungsstoff der stillen Andachtsstunde: dafür mußte der Bilddruck bei dem Ärmeren sorgen. Dieser kaufte sich das Blättchen auf dem Jahrmarkt vor der Kirchenthür, brachte sich seinen Schutzheiligen von der Wallfahrt heim, heftete ihn an die Wand, an die Bettstätte, an die Stall- oder Zimmerthür. Der „Prieff an der Wand," das Erzeugnis des „Briefmalers" oder „Briefdruckers," wie die Verfertiger dieser in der Regel kolorierten und mit gedruckten Unterschriften versehenen Holzschnitte genannt wurden, war das allgemein verbreitete Stück volkstümlicher Kunst in der Behausung des Bürgers und des Landmannes. Und so ist es ja an manchen Orten heute noch. Der handwerksmäßige Betrieb zur Erzeugung dieser oft rohen Marktware wird hieraus vollkommen erklärlich. Er gilt namentlich für den Holzschnitt. Die alten Stöcke wurden jahrelang immer neu abgedruckt und, wenn sie endlich abgenutzt waren, durch Kopien ersetzt. Ein höherer Zug mag von vornherein im Kupferstich gelegen haben. Das sauber gedruckte, oft recht geschmackvoll kolorierte Bildchen ward in das Andachtsbuch, in das Missale geklebt; es konnte selbst dem verwöhnten Auge die Miniatur ersetzen. Aber auch hier drängte sich der Massenbedarf ein; Kupferstiche wurden ebenso wie Holzschnitte auf Messen, den „Heiltumsmärkten," feil gehalten und in den Klosterwerkstätten oder auch von bürgerlichen Meistern fabrikmäßig hergestellt. So erklärt sich die Menge von schlechten handwerklichen Kopien und Nachahmungen, welche der älteste Kupferstich neben den wahrhaft künstlerischen Arbeiten aufzuweisen hat. — Was hier von dem einzelnen Bild gesagt ist, das gilt dann in gleichem Umfange von der Buchillustration. Auch sie dient zunächst fast ausschließlich religiösen Zwecken. Die Andachtsbücher, die „Armenbibel," der „Heilspiegel," der „Beichtspiegel," „Der Seele Trost," das Evangelienbuch, die Apokalypse u. a., sind aneinander geheftete Reihen von Holztafeldrucken, sogen. Blockbücher, deren Bildern zum besseren Verständnis einige Zeilen Text in Prosa oder Versen unten angefügt zu sein pflegen. Nicht zur Augenweide, sondern zur Belehrung und zur Kräftigung des Glaubens an die Wahrheiten des Christentums wurden diese Bilderbücher hergestellt. Das Bild ist ein Werkzeug der religiösen Volkslitteratur.

Übrigens wollen auch die Keime weltlicher Art und Kunst in diesen Inkunabeln des Bilddruckes vollauf gewürdigt sein. Der Wissensdrang der neuen Zeit führte der Phantasie eine Fülle bisher ungeahnter Stoffe zu; Natur und Geschichte erschlossen ihre Quellen. Abbildungen von Pflanzen und Tieren, Ansichten von Städten und Naturwundern, historische Ereignisse, merkwürdige Persönlichkeiten ziehen an uns vorüber, wenn wir die älteste Illustrationslitteratur durchmustern. Zu den Gestalten

aus dem Altertum gesellen sich die Helden des Mittelalters, zu der Heiligenlegende kommt das Fabelbuch. Nicht nur die Schätze an kirchlichen Geräten und Gefäßen, die heiligen Gewänder und Reliquiarien, sondern auch die Reichskleinodien, merkwürdige Gebäude, Bauteile und Ornamentmuster werden abgebildet. Der Kalender wird mit gedruckten Monatsbildern ausgestattet. Endlich forderte der gesellige Verkehr schon seit lange seinen Teil an bildlichem Stoff. In unseren mit Bildern und Sprüchen verzierten Neujahrswünschen hat sich eine uralte Gepflogenheit erhalten, welcher man damals am liebsten durch die Übersendung eines Holzschnittes mit passend gewählter Unterschrift entsprach. Auch Einblicke in das häusliche Leben thun sich auf. Der Humor und die Satire erheben ihre Stimme. Die weiteste Verwendung aber fanden Kupferstich und Holzschnitt bei der Fabrikation der Spielkarten. Im Mittelalter hatte man diese durch Malerei hergestellt; jetzt wurden sie zu einer der ergiebigsten Aufgaben der vervielfältigenden Kunst.*)

So war der Boden in jeder Hinsicht vorbereitet und eine große Menge von geistigen und materiellen Bedürfnissen geschaffen, um zur üppigen Reife zu bringen, was jahrhundertelang auf die Geburt gewartet hatte. Deutschland kann sich rühmen, die tüchtigsten Kräfte zu dieser epochemachenden Entwickelung beigestellt zu haben. Ihre Thätigkeit haben wir nun näher ins Auge zu fassen.

2. Der Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts.

a. Die älteste Technik.

Wie dunkel und rätselvoll auch die Anfänge des deutschen Bilddruckes immer noch sein mögen, so viel steht doch wohl gegenwärtig fest, daß der Holzschnitt in Deutschland mindestens ein halbes Jahrhundert früher als der Kupferstich zur Ausbildung und weiteren Verbreitung gekommen ist. Wir glauben trotzdem hier den Kupferstich voranstellen zu sollen, weil uns in der Geschichte seiner Entwickelung die ersten Persönlichkeiten von wahrhaft künstlerischer Natur und Eigenart begegnen. Es lag schon in dem Ursprunge des Kupferstichs aus der Goldschmiedewerkstatt von allem Anbeginn ein geistig feinerer Zug, welcher dem aus der Modelfabrik des Zeugdruckers hervorgegangenen Holzschnitte fehlte. Dazu kam der oben geschilderte Massenbedarf an billigem Anschauungsmaterial für das Volk, welchem der Holzschnitt lange Zeit hindurch nur auf Kosten der Kunst zu entsprechen vermochte.

Die Technik des deutschen Kupferstichs blieb durch den ganzen Verlauf des fünfzehnten Jahrhunderts eine sehr einfache.**) Die Werkzeuge, deren sich die ältesten Stecher bedienten, waren Stichel und Punze des Goldschmiedes. Dazu kam später die kalte Nadel zur Ausführung feinerer Strichlagen. Auch Schaber und Polierstahl

---

*) R. Eitelberger v. Edelberg, Gesammelte kunsthistorische Schriften III, 262 ff.: Über Spielkarten.

**) Abr. Bosse, Traité des manières de graver en taille douce sur l'airain, par l'eau forte etc. Paris 1645; deutsche Bearbeitung von G. A. Böckler, Radierbüchlein u. s. w. Nürnberg 1652; J. Longhi, Die Kupferstecherei; deutsch von C. Barth. Hildburghausen 1837; J. A. Börner, Archiv für die zeichnenden Künste IX, 200 ff. Leipzig 1863; B. Bucher, Geschichte der technischen Künste II, 4 ff.

waren unentbehrlich. Als das Hauptinstrument des Kupferstechers ist der Stichel zu betrachten und derselbe muß damals im wesentlichen die nämliche Gestalt und Zurichtung besessen haben, wie der Grabstichel unserer Zeit: ein vierkantiger, vorn abgeschrägter Stahlstift von verschiedener Stärke und bald spitzerem oder breiterem Anschliff, mit einem pilzförmigen hölzernen Heft, welches bei der Arbeit in die innere Handfläche gestemmt wird. Mit diesem Werkzeuge pflegen zunächst die Umrisse der Figuren und Gegenstände, die Gewandfalten und inneren Gliederungen höchst sorgfältig und oft energisch eingegraben zu sein, während zur Schattengebung und Modellierung zartere Strichlagen, einfache oder gekreuzte, angewendet wurden. Man sieht es der ganzen Ausführung an, daß sie aus der Technik des Metallarbeiters, aus der Goldschmiedewerkstatt, hervorgegangen ist. Ihr Charakter ist ein vorwiegend zeichnerischer. Außer den Umrissen sind besonders alle feineren Details, Haare, Schmucksachen, auch Nebendinge, wie das Pelzwerk am Kostüm, oft mit der größten Sauberkeit in engen, zarten Strichen ausgeführt: freilich alles nach einer und derselben Weise, in der Regel ohne stoffliche Unterscheidung, ohne Rücksicht auf den Lokalton und auf die Luftperspektive. Der Himmel erscheint gewöhnlich weiß, in der einfachen Papierfarbe, nur selten von Wölkchen belebt, welche dann häufig viel zu schwer und fest in den Umrissen sind, um der Wahrheit nahe kommen zu können. Da die Stiche der frühesten Zeit gewöhnlich auf Kolorierung berechnet waren, wiegt bei ihnen die Umrißzeichnung in derben Strichen vor. Die Farben sind entweder mit Patronen oder aus freier Hand aufgetragen; außer der Fleischfarbe sind roter Lack, ein gelbliches Braun und Grün die gebräuchlichsten Töne. Erst nachdem von der Bemalung abgesehen wurde, trat die Kunst des Modellierens durch feinere Strichlagen in ihr Recht. Und diese mögen von den Meistern der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nicht nur mit dem Stichel, sondern auch bisweilen mit der kalten Nadel oder Schneidnadel ausgeführt worden sein: einem spitzen, im Körper kreisrunden Instrument, welches wie ein Zeichenstift gehandhabt wird. Da sich beim Einritzen oder Eingraben in die Metallfläche stets ein höherer oder niedrigerer Rand (Grat, Bart) zu bilden pflegt, so müssen auch die alten Kupferstecher zum Entfernen desselben sich eines Schabeisens bedient haben. Ebenso war ihnen, wie bemerkt, sicher ein ähnliches Instrument wie unser Polierstahl bekannt, um den Grund, welcher beim Drucken weiß bleiben sollte, vollkommen glatt und rein herzustellen.

Wie der Linienstich, so ist auch die Punktiermanier, von welcher sich gleichfalls im fünfzehnten Jahrhundert schon die Spuren finden, aus der Goldschmiedetechnik abzuleiten. An Stelle der eingegrabenen Striche treten hier mit der Punze oder mit einem spitzen Hammer eingeschlagene Punkte, welche die Schattierung bilden. Die Wirkung ist derjenigen der Schrotblätter ähnlich, nur daß bei diesen die eingeschlagenen oder eingebohrten Punkte ebenso wie die eingeschnittenen Linien weiß bleiben, also eine dem Holzschnitt verwandte Bestimmung haben, weshalb wir sie auch mit diesem zusammen betrachten werden. — Radierung, Schabkunst und die übrigen an den Kupferstich anzureihenden Arten der Technik entstammen späteren Jahrhunderten.

Als die Gravierarbeit des Goldschmieds zur vervielfältigenden Kunst führte, trat an Stelle des Edelmetalls die Kupferplatte; nur ausnahmsweise mag ein weicheres Material verwendet worden sein; später kam die Eisenplatte hinzu. Beim Kupfer

sind Widerstandsfähigkeit und Nachgiebigkeit, Hartes und Mildes in so glücklicher Weise gemischt, sein Korn hat so viel metallische Kraft und fügt sich andererseits aufs geschmeidigste den Anforderungen an eine glatte, reine Oberfläche, daß man seine Unersetzlichkeit bald erkennen mußte. Massenhafte Druckauflagen kann es allerdings nicht liefern. Die zahlreichen Kopien alter Kupferstiche finden darin ihre Erklärung, daß die Originalplatten bald abgenutzt waren. Chemische Vervielfältigungen der Platten gab es noch nicht; die Verstählung des Kupfers zur Erhöhung seiner Abdrucksfähigkeit ist bekanntlich erst eine Errungenschaft unserer Zeit.

Die Druckfarbe der ältesten deutschen Stiche hat einen bräunlichen, blassen Ton, der oft der Bisterfarbe sich nähert. Allmählich tritt in dieser Hinsicht eine Vervollkommnung ein und namentlich die deutschen Stecher der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts legten auf schöne, nicht rußige, sondern transparent schwarze Farbe großes Gewicht. Hand in Hand damit ging die Vervollkommnung des Druckverfahrens und des Papiers. Die ältesten deutschen Kupferstiche sind mit dem Ballen oder mit der Walze gedruckt und lassen die Spuren dieses unentwickelten Verfahrens deutlich erkennen. Seit der Mitte des Jahrhunderts begegnen uns, am frühesten in Süddeutschland, mittels der Druckerpresse hergestellte Blätter, welche hinsichtlich der gleichmäßigen Kraft und Klarheit des Druckes nichts zu wünschen übrig lassen. Das Werk Martin Schongauers bezeichnet auch in dieser Hinsicht den Höhepunkt der Kunst seiner Zeit. Die besten Drucke vom Ende des Jahrhunderts sind auf festes, gut geleimtes Papier gedruckt. Aus den Fabrikmarken (Wasserzeichen) der alten Papiere kann man häufig auf die Herkunft der Drucke und der Stiche schließen.*) Bisweilen freilich hat sich ein solcher Schluß auch als gewagt herausgestellt. Obgleich gewisse Zeichen bisher nur in einem bestimmten Umkreise nachweisbar sind, z. B. das Lilienwappen, das Herz, die Zange nur in Niederdeutschland, so darf man daraus doch keine zu weit gehenden Folgerungen ziehen. Denn abgesehen von der Verwendung ähnlicher oder völlig übereinstimmender Wasserzeichen in verschiedenen Fabriken hat man damals ohne Zweifel, ebenso wie heute, sich durchaus nicht immer nur einheimischer Sorten bedient, sondern Papier wie Farbstoff auch von auswärts bezogen.

b. Anonyme Meister und Monogrammisten.

Die Meister, welchen wir die ältesten erhaltenen Kupferstiche verdanken, erscheinen uns heimat- und namenlos. Nur einige haben ihre Blätter datiert, andere die Anfangsbuchstaben ihres Namens, vielfach in Verbindung mit allerhand Werkzeichen, gewöhnlich am Fuß oder auch in der Mitte des oberen Randes der Stiche, als Monogramme beigefügt. Regelmäßig kommen solche Monogramme erst in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts vor. — Aber seit man diese oft kostbaren Überbleibsel zu sammeln und kritisch zu vergleichen begonnen hat,**) ist

*) Eine Zusammenstellung alter Wasserzeichen findet sich bei Weigel und Zestermann, Anfänge der Druckerkunst, Bd. II, Taf. I—III.

**) Den ersten Versuch einer allgemeinen Übersicht der deutschen Kupferstichgeschichte machte C. H. v. Heinecken in seinen „Neuen Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen" (Dresden 1786). Als grundlegende Verzeichnisse bleiben der namentlich auf dem Material der Wiener

auch eine geschichtliche Gruppierung derselben möglich geworden. Es ergiebt sich mit großer innerer Wahrscheinlichkeit, daß die deutsche Kupferstecherei, ebenso wie die deutsche Malerei jener Epoche, von den niederrheinischen Gebieten gegen Süden sich entwickelt und hier namentlich in Franken und am schwäbischen Oberrhein ihre Hauptpflegestätten gefunden hat. Köln und Nürnberg, die alten Kunst- und Handwerkszentren, die blühenden Sitze der Malerei und der Goldschmiedarbeit, haben auch auf den verwandten Betrieb des Kupferstichs grundlegenden Einfluß geübt; für die späteren Dezennien des Jahrhunderts treten daneben die schwäbisch-elsässischen Orte in den Vordergrund.

Bei sämtlichen Erscheinungen des Kunstlebens der damaligen Zeit erhebt sich die Frage, wie sie sich zu den großen flandrischen Erneuerern der Malerei verhalten. Die deutsche Kunst ging, trotz aller nachweisbaren Beeinflussung durch die niederländischen Stammverwandten, ihren eigenen Weg und vor allem that dies der deutsche Kupferstich. Er verzichtet auf die harmonische Schönheit und den malerischen Glanz der flandrischen Schule; aber er bewahrt sich dadurch seine deutsche Eigenart, die Innigkeit der Empfindung und die rücksichtslose Wahrheitsliebe. Beim Durchmustern der Hunderte von Blättern der deutschen Meister des hier geschilderten Zeitalters wird uns nur selten der Strahl ungebrochener Schönheit und Grazie treffen, obwohl in der beseelten Stichelführung selbst oft ein eigener Zug von Anmut liegt. Tiefe des Gemüts, Kraft und Lebendigkeit müssen uns für den Mangel an formaler Schönheit entschädigen. Auch diese Denkmäler bezeugen es wieder, daß der Geist des Volkes, aus dem sie hervorgegangen, nicht auf Genuß, sondern auf ernstes Denken und harte Arbeit gerichtet war. Der Marienkultus, das ideale Erbteil des Mittelalters, schwebt darüber, wie eine sanfte Musik, an welcher die weicher gestimmten Seelen sich erbauen.

Unter den allerfrühesten Resten des deutschen Kupferstichs begegnen uns mehrere liebliche Madonnenbildchen, welche ganz den Geist der niederrheinischen Malerschule atmen. W. Schmidt, welcher zwei der Blättchen zuerst publiziert hat, sagt darüber

---

Sammlungen beruhende „Peintre-graveur“ von A. Bartsch (Wien 1803 ff.) und für die ersten Jahrhunderte bis zum Ende des sechzehnten das unter dem gleichen Titel erschienene reichhaltige Werk von J. D. Passavant (Leipzig 1860 ff.), ferner G. K. Naglers Monogrammisten (München 1858 ff.) immer noch unentbehrliche Hilfsmittel. Vergl. dazu den gehaltvollen Aufsatz von A. Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, 2. Aufl. II, 3 ff. und von den Spezialforschungen aus jüngster Zeit besonders W. Schmidts Inkunabeln des Kupferstichs im kgl. Kabinett zu München (München 1887), sowie desselben Autors Aufsatz: Zur Geschichte des ältesten Kupferstichs, Repertorium f. Kunstwiss. X, 126 ff., und die verschiedenen, auf umfassender Denkmälervergleichung beruhenden ikonographischen Studien von M. Lehrs, namentlich den Katalog der im Germanischen Museum befindlichen deutschen Kupferstiche des fünfzehnten Jahrhunderts, Nürnberg 1888, und desselben Verfassers kritische Beiträge zur Kenntnis der ältesten Monogrammisten in Bd. IX ff. des Repertoriums f. Kunstwiss., in erster Linie die Arbeit über den deutschen und niederländ. Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts in den kleineren Sammlungen. Von Lehrs haben wir einen den wissenschaftlichen Anforderungen der Zeit entsprechenden Peintre-graveur des fünfzehnten Jahrhunderts zu erwarten. — Vorzügliche heliographische Reproduktionen der seltensten und interessantesten Stiche des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts (aller Schulen) bieten die seit 1886 im Erscheinen begriffenen wertvollen Publikationen der „Internationalen chalkographischen Gesellschaft.“ Man vergl. auch die heliographische Publikation von Amand-Durand, mit Text von G. Duplessis (Paris 1875 ff.).

(a. a. O. S. 4, zu Taf. II, 1 u. 2): „Dieser Stecher ist noch ein Kind der liebenswürdigen weichen vor-van-Eyckschen Kunst: er besitzt Süße und Reinheit der Empfindung, jedoch geraten ihm bewegte Kompositionen schlecht.“ Den letzteren Zug teilt der Stecher mit den alten Kölner Malern, von denen ihm in der Gesichtsbildung, in der Form und Bewegung der Hände, in der Gewandbehandlung und in anderen Punkten besonders der Urheber des Kölner Dombildes, Stephan Lochner, verwandt ist.

Derselben Richtung, oder nach der Ansicht des eben genannten Autors sogar derselben Persönlichkeit, gehört das älteste deutsche in Kupferstich ausgeführte Kartenspiel an, welches wir noch besitzen. Es ist zugleich eines der schönsten seiner Art und man pflegt den Meister, der es gestochen, gewöhnlich nach diesem Werke schlechthin als den „Meister der Spielkarten“ zu bezeichnen.*) Von ihm rühren auch die Gefangennehmung Christi bei Weigel und Zestermann (Auf. der Druckerkunst, Nr. 429), das Martyrium der heil. Katharina in München (Passavant, P. Gr. II, 238, 187) und der Christus als Schmerzensmann in der Sammlung Malcolm zu London her. Das Kartenspiel (im ganzen aus sechs Farben zu je vier Figuren- und neun Zahlenkarten bestehend, von denen man jedoch gewöhnlich nur je vier Farben, also zweiundfünfzig Karten, zu einem Spiel vereinigte) ist in den gut erhaltenen Exemplaren von ungemein kräftiger und lebensfrischer Ausführung des Stichs, die Druckerschwärze tiefer als gewöhnlich, die Kartenfarbe mit der Schablone nachher aufgedruckt. Die Unterscheidungszeichen der sechs Kartenfarben, welche nach deutscher Art der lebendigen Natur entnommen sind (1. Rosen, 2. Cyklamen, 3. Wilde Menschen, 4. Vögel, 5. Hirsche und Elentiere, 6. Löwen und Bären) und die Figurenkarten jeder Farbe (König, Dame, Ober, Unter) gaben dem Stecher Anlaß zu der mannigfaltigsten Bethätigung seiner Meisterschaft und er bewegte sich in diesem weiten Gebiete stets mit gleicher Anmut und Sicherheit. — In späteren Blättern zeigt der Kartenstecher einen strengeren, eckigeren Stil, den er ebenfalls mit großer Geschicklichkeit handhabt. Man sieht klar: diese feste Technik war das Ergebnis einer langen Schulung, deren Traditionen aus der Werkstatt der Goldschmiede stammen.

Der erste deutsche Stecher, für dessen Zeitbestimmung uns ein sicherer Anhaltspunkt vorliegt, ist der Urheber der Folge von sieben Blättern mit Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi, welche aus der ehemaligen Sammlung Renouvier zu Montpellier 1881 in das Kupferstichkabinett des Berliner Museums übergegangen sind. Es ist das einzige bekannte Exemplar dieser Blätterfolge, deren große kunstgeschichtliche Bedeutung darin besteht, daß sich darunter der älteste datierte Kupferstich befindet, welchen man kennt. Wir führen denselben in getreuer Nachbildung vor (Abb. 3). Das die Geißelung Christi darstellende Blatt ist an dem gotisch verzierten Gebälk in der Mitte des oberen Randes mit der Jahreszahl MCCCCXLVI (1446) versehen. Wie das Beispiel veranschaulicht, haben wir es hier mit Äußerungen jenes oft übertriebenen Realismus zu thun, welcher die deutsche Kunst jener Tage kennzeichnet. Besonders tritt dieser Zug in den Darstellungen der Marterszenen hervor, wo Henker und Kriegs-

*) Bartsch, P. Gr. X, 80 ff.; Passavant, P. Gr. II, 70 ff. u. 247; M. Lehrs, Die ältesten deutschen Spielkarten, Dresden 1885; W. Schmidt, Repertorium f. Kunstwiss. X, 128 ff.

knechte zu schildern waren, deren rohe und gemeine Erscheinung oft bis an die Grenze unfreiwilliger Komik geht. Der Meister, dem diese Stiche gehören, zeigt eine Reihe von ausgeprägten Eigentümlichkeiten: kurze Gestalten mit dicken Köpfen, platte Füße, oft in Voluten geringeltes Haar, häßliche, ja grimassenhafte Gesichtszüge. Dabei aber verrät er die lebhafteste Empfindung und bei aller elementaren Einfachheit seiner Technik doch ein gewisses Geschick in der Zeichnung und im Ausdruck. Für die Behandlung sind namentlich die kleinen kurzen Strichelchen charakteristisch. Modellierung, Schattengebung, Perspektive sind noch im höchsten Grade mangelhaft. Einzelnes gemahnt unverkennbar an die Goldschmiedetechnik. Da uns über die Heimat des Künstlers jede schriftliche Andeutung fehlt, sind wir in dieser Hinsicht auf den Stilcharakter seiner Arbeiten hingewiesen. Dieser deutet auf den Zusammenhang mit der niederrheinischen Schule.

Festeren Boden gewinnen wir durch die Betrachtung der den folgenden Dezennien angehörigen Meister. Da tritt zuerst Nürnberg hervor, als die mutmaßliche Heimat eines höchst fruchtbaren Stechers, von dessen Thätigkeit viele hundert Blätter und Blättchen zeugen. Man hat für ihn, bis wir Bestimmteres über seine Persönlichkeit wissen, den Namen „Meister des heiligen Erasmus“ vorgeschlagen, weil auf einem seiner Stiche, von dem die Kupferplatte sich erhalten hat,*) das Martyrium jenes Heiligen dargestellt ist. Als Kulminationspunkt seiner Wirksamkeit muß die Zeit um 1450 angenommen werden. Die Stiche des Meisters, welche sich größtenteils in süddeutschen Sammlungen, besonders zahlreich im Germanischen Museum zu Nürnberg vorfinden, tragen zwar ein durchaus primitives Gepräge mit manchen Unbeholfenheiten und Absonderlichkeiten; aber sie bekunden eine selbständige Kraft von unverkennbarer Eigentümlichkeit. Leicht zu merkende Züge seiner Hand sind die fast rechtwinkelig herabgezogenen Mundwinkel, die horizontalen Stirnfalten und schwarzen, in die Ecke geschobenen Augensterne. Für den Zeitpunkt um die Mitte des Jahrhunderts zeugt u. a. der beginnende knitterige Faltenwurf. An Stelle der in rundliche Zacken („Zaddeln“) auslaufenden Tracht der Figuren des „Meisters der Spielkarten“ zeigt sich ein schlichteres Kostüm, gürtellos bei den Frauen, weit und bauschig bei den Männern. Außer den typischen Gegenständen aus dem Neuen Testament, den Martyrien und Heiligenfiguren, umfaßt das Werk des Meisters auch eine Anzahl streng und kräftig gestochener Ornamentmuster, höchst wahrscheinlich für Goldschmiede bestimmt, mit zum Teil phantastischen, zum Teil der Natur entlehnten Blättern und Blumen.

Von solchen, für praktische Zwecke berechneten Ausnahmen und von der seltsamen Typik der Spielkarten abgesehen, herrscht der kirchliche Gestaltenkreis unbeschränkt. Nun aber fordern auch Welt und Gegenwart ihr Recht. Vollen Einblick in beide gewährt uns ein etwa gleichzeitiger Stecher, den man nach zweien seiner interessantesten Blätter den „Meister der Liebesgärten“ nennt. Das größere derselben ist auf unserer Tafel reproduziert. Hier weht ein Hauch von burgundisch-flandrischer Luft.

---

*) Im vorigen Jahrhundert im Kabinett Silberrad, jetzt im Germanischen Museum zu Nürnberg. Vergl. Chr. Gottl. v. Murr, Journal zur Kunstgeschichte II (1776), 199; M. Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen, Dresden 1886, S. 16 ff.; dess. Katalog d. German. Museums, S. 13 ff. und W. Schmidt, Repertorium X, 137 ff. sowie dess. Inkunabeln, S. 4 ff.





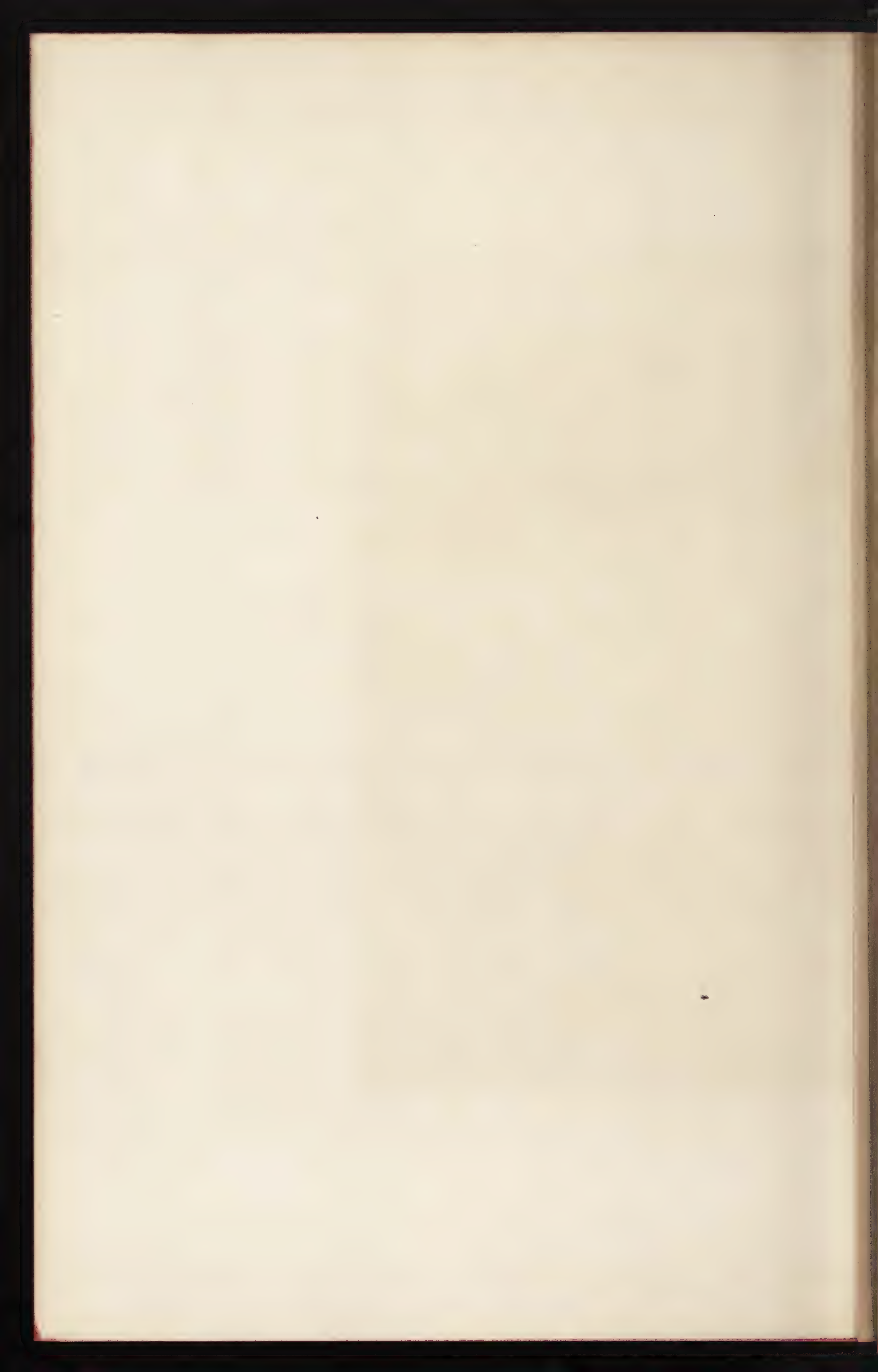
Der große Liebesgarte

(Berlin, könig



Kupferstich; niederrheinisch.

pferstichkabinett.)



Die höfische Sitte, der Luxus in Trachten und Geräten, der Sinn für Natur und weltliche Lust, wie sie am Hofe Philipps des Kühnen sich entwickelt hatten und von dort zunächst auf die Niederlande übergingen, finden ihren Ausdruck in dieser gestaltenreichen Komposition. Wir dürfen den Urheber derselben deshalb aber nicht, wie es früher geschehen (Passavant II, 252), zu den Niederländern zählen. Denn auch in Deutschland haben alle jene charakteristischen Lebensformen, Trachten und Sitten, besonders nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, ihre Verbreitung gefunden und



3. Geißelung Christi; Kupferstich aus der Passion von 1446.
(Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.)

man weist unseren Meister neuerdings mit überzeugenden Gründen der niederrheinischen Stechergruppe zu. Hauptblätter von ihm finden sich im Germanischen Museum (Stücke einer Passionsfolge; Lehrs, Katal. S. 11), im Städelschen Institut (Auferstehung Christi), in der Sammlung Arenberg zu Brüssel, in Amsterdam, Berlin und a. a. O. Der (in unserer Nachbildung etwas verkleinerte) „Große Liebesgarten" führt uns in den Vorstellungskreis der Minnepoesie und des Minnelebens, aus welchem die Kunst des Mittelalters und der Frührenaissance im Norden wie im Süden so häufig schöpfte. Die Szenerie bildet ein blumiger Wiesenplan, in dessen Mitte, am Rande eines Bächleins, ein sechseckiger Tisch mit allerhand Erfrischungen, Früchten und der=

gleichen steht. Ringsherum sind sechs Paare von Damen und Herren in heiterer Unterhaltung versammelt: das Pärchen links im Vordergrunde spielt Karten; rechts daneben sitzt eine mit phantastischem Blumenschmuck aufgeputzte langgelockte Schöne und lauscht, mit der Laute in der Hand, den Worten des über die Bank vorgeneigten Herrn, der ihr aus einer Schriftrolle vorzulesen scheint; im Mittelplan reicht ein dritter Kavalier seiner auf ihn zuschreitenden Dame aus dem geöffneten Deckelgefäß eine Erfrischung dar u. s. w. Dazwischen bewegt sich am Boden wie in den Lüften allerhand wildes und zahmes Getier. Den Abschluß des Plans bildet ein dichtes Gehölz, über dem zwei betürmte Burgen in die Lüfte ragen. Es ist der nämliche Apparat, welcher auf zahlreichen Miniaturen, Tafelbildern und Wandgemälden wiederkehrt. Als besonders charakteristische Züge beachte man den reichen Pelzbesatz an den Gewändern, die um das Haupt geschlungene Sendelbinde, die bei dem Kavalier im Mittelgrunde rechts in langen Zaddeln herunterhängt, die alten häßlichen Gesichter der meisten Figuren, die sehr ungeschickte Wiedergabe ihrer Stellungen und Bewegungen, die in langen Parallellinien sich herabziehenden, unten dreieckig gebrochenen Faltenmassen. Die Technik des Stichs ist eine noch höchst primitive. Die zarte Strichelung folgt nur ganz im allgemeinen den Formen und Rundungen der Gestalt; die größten Tiefen sind mittels Kreuzlagen verstärkt. Das Erdreich ist durch kurze senkrechte Striche dargestellt, vielleicht um den Rasen anzudeuten, auf dem eine Menge größtenteils stengelloser Blumen wachsen.

Ebenfalls niederrheinisch, wahrscheinlich kölnisch ist das anmutige Blatt eines anderen anonymen Meisters, die in Halbfigur dargestellte Madonna auf der Mondsichel, welche wir nebenstehend (Abb. 4) reproduzieren.*) Die Madonna ist mit einem perlenbesetzten Untergewand und Mantel bekleidet und drückt voll Zärtlichkeit das Kindchen an sich, das mit beiden Händen einen Rosenkranz hält. Aus den oberen Ecken, rechts und links von der mit Sternen besetzten Krone der Himmelskönigin, neigen sich zwei Engel herab und halten den großen Rosenkranz, welcher das Rund der Mondsichel umgiebt. Das liebliche Blatt atmet durchaus den Geist der kölnischen Schule und ist unzweifelhaft das Werk eines bedeutenden Meisters. Die Herausgeber der Weigelschen Sammlung setzen es in die sechziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts.

Das ist die Zeit, in welcher nun auch der erste und bedeutendste Monogrammist der deutschen Stecherschulen des Jahrhunderts wirkte, der „Meister E. S. von 1466." Er hat den Gebrauch, in dieser Weise mit Buchstaben zu bezeichnen, eingeführt, um dadurch eine Schutzmarke gegen unbefugte Nachahmung seiner Stiche zu schaffen. Außer der Jahreszahl 1466 findet sich auf mehreren seiner Blätter auch

·1466· ·E· ·E·1·4·6·7·S·

das Datum 1467, auf einem (der heil. Barbara) das Jahr 1465. Über die Persönlichkeit dieses phantasiereichen und mit feinster Empfindung begabten Meisters ist man noch zu keinem gesicherten Ergebnis gelangt. Als sein Familienname

*) Nach dem Stich von W. Unger bei Weigel und Zestermann, Anfänge der Druckerkunst, Band II, Nr. 424. Das Blatt kam 1872 an Holloway in London und befindet sich jetzt bei Edmund Rothschild in Paris.

wurde Stern, Stecher, Stecklin u. a. angenommen und kürzlich, besonders aus technischen Gründen, der Beweis zu führen gesucht, daß wir in ihm den kaiserlichen



4. Madonna auf der Mondsichel. Kupferstich; niederrheinisch. (Sammlung E. Rothschild in Paris.)

Münzmeister und Stempelschneider Erwein vom Stege zu erkennen haben sollen;*) doch für keine dieser Vermutungen gelang es bisher zwingende Beweisgründe

*) Alfr. v. Wurzbach, Zeitschrift f. bild. Kunst 1884 (XIX), 124 ff.; vergl. M. Lehrs, Die ältesten deutschen Spielkarten, S. 9 ff.; W. Schmidt, Repertorium f. Kunstwiss. VII, 490 und X, 130.

vorzuführen. Dagegen hat sich die Ansicht Passavants (P. Gr. II, 40), daß der Meister von Geburt und Schule Oberdeutscher war, mit wachsender Evidenz als richtig herausgestellt. Dafür sprechen zunächst die zahlreichen Wappen schwäbischer und oberrheinischer Adelsgeschlechter (Zollern, Werdenstein, Fürstenberg, Rappoltstein, Granweil, Castell u. a.), welche sich auf seinen Blättern, besonders auf den von ihm gestochenen Spielkarten, finden. Die Thätigkeit des Künstlers wird hiernach speziell im Oberrheinthal und im Elsaß zu lokalisieren sein. Daraus erklärt sich auch das wiederholte Vorkommen des österreichischen Bindenschildes auf den Blättern des Meisters E. S., welches manchen veranlaßt hat, seine Heimat in Österreich zu suchen. Die österreichischen Vorlande reichten in jener Zeit bis nahe an den Rhein hinan. Im Elsaß wie im Breisgau hatte Österreich Besitzungen, und namentlich ist es der Breisgau, welchen man bei der Bestimmung der Heimat des Meisters in erster Linie zu berücksichtigen hat. Dafür lassen sich vorzugsweise sprachliche Gründe in die Wagschale werfen. Die Orthographie der Inschriften auf den Stichen des Meisters E. S. weist nach Südwestdeutschland; es ist die mittelhochdeutsche Schreibweise, welche im oberen Rheinthal damals noch herrschte, während sie in Bayern, in Nürnberg und Umgebung schon verdrängt war. Hiermit stimmt auch der Stilcharakter des Meisters am besten überein. Dieser bezeugt eine starke Beeinflussung durch die flandrische Kunst im Sinne der van Eycks und ihrer Nachfolger. Wir brauchen deshalb keinen Aufenthalt des Künstlers in den Niederlanden zu statuieren, obwohl derselbe keineswegs ausgeschlossen ist. Die niederländische Kunstweise fand in Oberdeutschland zuerst Eingang; sie beherrscht von der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts an die Tafelmalerei, früher bereits die Buchillustration und nun auch den Kupferstich. Der Empfindungstiefe und dem Gedankenreichtum der Deutschen gesellt sich der flandrische Realismus, der Sinn für Formvollendung und Glanz der Technik. Das sind die Grundeigenschaften des Meisters E. S. und zugleich die seines großen Geistesverwandten und Nachfolgers, des Kolmarer Meisters Martin Schongauer. Beide stehen sonach örtlich und geistig im Zusammenhang.

Das Werk des Meisters E. S., welches bei Passavant (mit Inbegriff der Schule) 212 Nummern zählt, läßt sich nach Lehrs auf mindestens 400 Blätter berechnen. Es umfaßt alle damals gangbaren Stoffkreise religiöser und weltlicher Natur: die Bibel vom Sündenfall bis zum Johannes auf Patmos, die Madonna in über dreißig Variationen, die Passion (Lehrs, Repertorium IX, 150 ff.), die Evangelisten und Apostel in mehreren Folgen, zahlreiche Heiligenbildchen, Wappenfiguren, Szenen im Genre der Liebesgärten, verschiedene Kartenspiele, ein phantastisches Figurenalphabet (in Faksimile reproduziert nach den im Münchener Kupferstichkabinett befindlichen Originalen von J. B. Obernetter), Ornamentblumen u. a. m. — Beachtenswert sind hiervon in erster Linie die beiden vom Jahre 1466 datierten Stiche des wunderthätigen Madonnenbildes von Einsiedeln (Bartsch Nr. 35 und 36), welche der Meister auf einer nach diesem vielbesuchten Gnadenorte unternommenen Wallfahrt, wie man meint, auf Veranlassung des damaligen Stiftskapitulars von Einsiedeln, des bekannten Humanisten Albrecht von Bonstetten, ausgeführt haben soll. Auf dem größeren, von uns (Abb. 5) reproduzierten Blatte (B. 35) steht an dem Bogen unter der Jahreszahl und dem Buchstaben E: „**dis ist die engelwichi** (Engelweihe) **zů unser lieben frouwen zů den**



5. Die große Madonna von Einsiedeln. Kupferstich vom Meister E. S.
(Hofbibliothek in Wien.)

einsidlen aue grcia plenna.“ Höchst selten ist auf einem so beschränkten Raume (7″ 9‴ hoch, 4″ 8‴ breit) eine solche Fülle von Gestalten in gleich geschickter Anordnung untergebracht



6. Thronende Madonna. Kupferstich vom Meister E. S.
(Berlin, königl. Kupferstichkabinett.)

und mit solcher Mannigfaltigkeit der Motive, Schönheit der Zeichnung und Empfindungstiefe durchgeführt worden, wie in dieser bewunderungswürdigen Komposition. Das kleinere Blatt (B. 36) stimmt nur in der Hauptgruppe der Madonna mit dem Engel und

dem heiligen Meinrad, welche Kerzen halten, im wesentlichen mit dem größeren Stich überein und fügt über dem Haupte der Jungfrau noch die Taube hinzu; dagegen



7. Das Schweißtuch Christi. Kupferstich vom Meister E. S.
(Berlin, königl. Kupferstichkabinett.)

fehlen die unten knieenden Pilgergestalten, und an Stelle des figurenreichen Engelchores, welcher auf dem größeren Blatte die über der Brüstung erscheinende Dreieinigkeit umgiebt, sehen wir auf dem kleineren Stiche nur Gottvater und Christus allein

auf Wolken schweben; auch trägt das kleinere Blatt kein Monogramm, nur die Jahreszahl 1466. Schon diese Unterschiede der Blätter zeigen, daß es sich jedenfalls um eine sehr freie Nachbildung des berühmten Gnadenbildes handelt und daß der Meister selbst, der die Stiche jedenfalls auch an dem Wallfahrtsorte feilbieten ließ, dem größeren und viel wertvolleren Blatt allein die volle Beglaubigung seiner Marke hat zu teil werden lassen. — Mehrere andere Arbeiten von seiner Hand tragen das Monogramm und die Jahreszahl 1467. Wir führen zwei derselben in Reproduktionen vor (Abb. 6 u. 7): eine liebliche thronende Madonna, von anbetenden Engeln umringt, unter prächtigem Baldachin, aus welchem die Taube des heiligen Geistes hervorschwebt (Passavant, P. Gr. II, 55, 143), und das Schweißtuch mit dem Haupte Christi, von Petrus und Paulus gehalten (B. 86), letztere zwei Gestalten von wuchtigem Ernst und großartiger Lebendigkeit; der Christuskopf steht in der Ausführung nicht auf gleicher Höhe. — Von den übrigen, meistens unbezeichneten Blättern des Meisters sind noch besonders hervorzuheben: die Passionsfolge (12 Bl. vollständig vorhanden in Gotha und in Dresden); der heilige Georg zu Fuß (Passav. 171); die aus 11 Bl. bestehende Folge der „Ars bene moriendi," nach Lehrs (Repertorium XI, 51 ff.) das Vorbild aller xylographischen Ausgaben dieses weitverbreiteten Erbauungsbuches; sodann die schöne Pietà im British Museum (Willshire II, H, 29), die wir nebenstehend reproduzieren (Abb. 8); ferner das runde Blättchen: „Der Heiland segnet die heilige Jungfrau" (B. 87); die Anbetung des Kindes (B. 13); die Madonna als Himmelskönigin, mit dem Kinde thronend, zwischen zwei Engeln (B. 34); der heilige Johannes auf Patmos (P. 161, 162); das Martyrium des heiligen Sebastian (B. 75—77); die heilige Barbara (B. 81); der Wappenschild mit den Passionswerkzeugen (B. 88); sodann von den weltlichen Gegenständen: das Konzert (P. 188); die Dame mit dem Schalksnarren (P. 192); endlich das groteske Alphabet und die beiden Kartenspiele, das größere und das kleinere, mit ihren geistvoll gezeichneten Figuren, Vögeln, Blumen u. s. w.

Der Technik des Meisters E. S. hat schon A. Bartsch eine sorgfältigere Analyse gewidmet, als er sie sonst von den älteren Meistern zu geben pflegt. Und in der That besitzt der Stil dieses Stechers ein ganz persönliches Gepräge. Seine Köpfe sind etwas zu groß im Verhältnis zu den Figuren, die Nasen lang und fein, die Augäpfel klar und bestimmt gezeichnet, die Haare häufig in Schlangenwindungen herabhängend, Hände und Füße sehr lang. Häufiger, als man es anderswo bei einem gleichzeitigen Stecher sieht, verziert er die Gewänder mit einer Bordüre, welche zwischen zwei Bandstreifen eine Reihe von Sternchen zeigt. Im allgemeinen herrscht bei ihm die knapp anliegende Tracht der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Seine Bäume sind kugelförmig. Seine Stichelführung ist von außerordentlicher Delikatesse. Er schattiert mit feinen, unterbrochenen, selten gebogenen, immer sehr dicht gezogenen Strichen und läßt die dunkeln Partien gegen die hellen in außerordentlich feinen Pünktchen ausgehen. Die tieferen Schattentöne sind durch Kreuzlagen hergestellt, welche sehr spitzwinkelige Rauten bilden; niemals durchkreuzen sich die Linien in rechten Winkeln.

Wenn es Bartsch an der Hand dieser Beobachtungen gelungen war, eine beträchtliche Zahl von unbezeichneten Stichen dem Meister zuzuweisen und so den Grund zu seiner wissenschaftlichen Charakteristik zu legen, so hat die neuere Forschung mit

vielem Glück auf diesem Fundamente weitergebaut und uns auch in die Entwickelung des Meisters Einblick verschafft. Es ist nicht anders denkbar, als daß zu einer so umfassenden Thätigkeit, wie sie das Werk des Meisters E. S. bezeugt, mehrere Dezennien erforderlich waren. Der Anfang seines Wirkens muß bis gegen den Anfang der fünfziger Jahre zurückreichen, da der um jene Zeit blühende „Meister des heiligen Erasmus“ noch Stiche aus der frühesten Zeit des E. S. kopiert hat.*) Die Passion, der heilige Georg zu Fuß, die Blätter der „Ars bene moriendi“ fallen in diese



8. Pieta. Kupferstich vom Meister E. S.
(London, British Museum.)

Kategorie. Die „unverhältnismäßig großen, etwas oblongen Nimben, die stereotype Kopfneigung nach der linken oder rechten Schulter, die fingerartig langen Zehen und stark eingezogenen Hüften, die Zeichnung der Bäume, welche Schwämmen gleichen, die man auf Äste gespießt hat:“ das sind, nach Lehrs, Kriterien der Jugendzeit des Meisters. Den Ausgang der Thätigkeit desselben dürfen wir mit dem Jahre 1467 annehmen. In manchen Blättern, die aus dieser späteren Zeit stammen, erreicht seine Technik, namentlich in der Wiedergabe von Stoffen und ähnlichen Details, einen

*) W. Schmidt, Repertorium f. Kunstwiss. X, 137; M. Lehrs ebend. XI, 52.

farbigen Reiz, welcher uns an den Glanz des Brokats, an das Blinken der Waffen und Geschmeide auf den Bildern der flandrischen Maler erinnert.

Man kann von keiner eigentlichen Schule des Meisters E. S. reden; aber die Zahl seiner Nachfolger und Kopisten ist enorm; in Stich, Holzschnitt, Niello und sonstigen Vervielfältigungsarten wurden seine Blätter nachgeahmt, Motive aus ihnen entlehnt, ganze Folgen in eine andere Technik übertragen; auch in Italien wurden seine Stiche viel kopiert und benutzt, z. B. für die unter dem Namen Baccio Baldini gehenden Sibyllen und Propheten (Repertorium f. Kunstwiss. X, 99); es giebt kaum ein Blättchen von seiner Hand, welches nicht durch irgend einen oft recht schwachen Imitator wiederholt worden wäre; in manchen dieser Arbeiten mag man auch die Werke von Gesellen erblicken, welche unter den Augen des Meisters in seiner Werkstatt beschäftigt waren.

Aus der Menge dieser dunklen Gestalten, über welche die Geschichte schweigt, hebt sich ein Kollektivname hervor, hinter dem lange ein bedeutender Künstler gesucht worden ist, bis man seinen wahren Wert erkannte: der sogenannte „Meister mit den Bandrollen," oder mit den „Schriftbändern," wie man auch wohl vorgeschlagen hat.*) Auf einem der ihm zugeschriebenen Stiche findet sich die Jahreszahl 1464, weshalb ihn Passavant einfach nach diesem Datum benennen wollte. Man weist dem Stecher gegenwärtig etwa sechzig Blätter zu. Von diesen haben sich aber die meisten als Kopien, und zwar vornehmlich nach dem Meister E. S., herausgestellt, und das ganze Gepräge der dem Bandrollen-Meister zugehörigen Arbeiten hat so viel Handwerksmäßiges, daß wir darin keine schöpferische Persönlichkeit, sondern nur die geistlosen Kopistenhände irgend „einer weltabgeschlossenen, von den großen Kunstströmungen unberührten Werkstatt" erkennen können. Aus dem Dialekt der häufig auf diesen Blättern angebrachten Inschriften darf gefolgert werden, daß die Heimat des Bandrollen-Meisters am Niederrhein zu suchen ist. Außer dem Meister E. S., von dem er u. a. verschiedene mit der Jahreszahl 1467 versehene Originale benutzte, hat der Kopist auch die Arbeiten des „Meisters des heil. Erasmus," die des sogenannten „Meisters der Sibylle" (Passav. II, 68), den „Meister der Spielkarten," die Holzschnitte der „Biblia pauperum" und unter anderen auch verschiedene italienische Vorbilder für seine Nachahmungen und Kompilationen verwertet. Auch dem Stiche mit der Jahreszahl 1464 liegt eine fremde Komposition zu Grunde, nämlich ein Holzschnitt, welcher dasselbe Datum trägt. Wir begnügen uns, die Art dieses Stechers durch zwei besonders interessante Beispiele zu illustrieren. Das eine ist das berühmte Blatt des apokryphen Meisters „P von 1451," die stehende Madonna auf der Mondsichel (Passav. II, 7, 1), welche vor dem Bekanntwerden der Passion v. J. 1446 lange für den ältesten datierten Stich galt.**) Die Bezeichnung auf dem früher der Weigelschen Sammlung angehörigen, 1872 um einen enormen Preis an Herrn Eugen Felix übergegangenen, jetzt aber nicht mehr in dessen Besitz befindlichen Abdruck

*) Passavant, P. Gr. II, 9 ff.; M. Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen, Dresden 1886. Der von Duchesne herrührende Name „Maître aux banderoles" wird mit „Bandrollen-Meister" im Deutschen allerdings nicht richtig wiedergegeben; die Bezeichnung hat sich jedoch so sehr eingebürgert, daß wir sie auch hier beibehalten.

**) Weigel und Zestermann, Anfänge der Druckerkunst, Bd. II, S. 335—336, Nr. 406.



Madonna auf der Mondsichel. Kupferstich vom „Meister mit den Bandrollen".

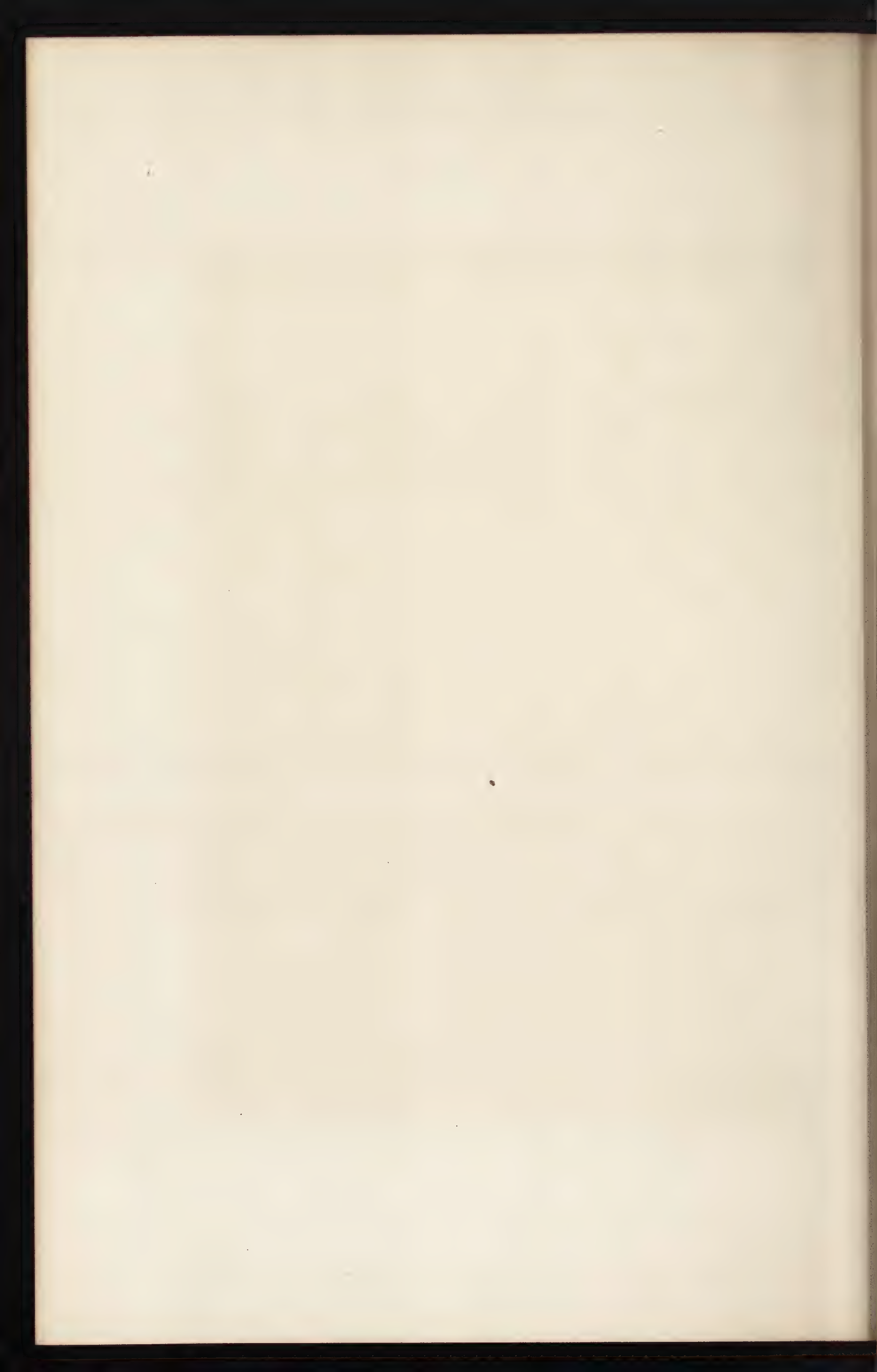
(Florenz, Riccardiana.)





Gefangennahme Christi; Kupferstich vom „Meister mit den Bandrollen“.

(Berlin, königl. Kupferstichkabinett.)



erwies sich als gefälscht. Wir legen unserer Reproduktion den neuerdings bekannt gewordenen Druck der Riccardiana in Florenz zu Grunde; dieser ist ohne jedes Datum und Monogramm, und das Blatt ergiebt sich in Formen und Technik als ein unverkennbares Werk des „Meisters mit den Bandrollen," der im vorliegenden Fall einen älteren Holzschnitt und einen Stich von dem „Meister der Spielkarten" für sein Werk benutzt hat. An Stelle der vier Engelgruppen mit den für den Meister charakteristischen Schriftbändern zeigt der in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek bewahrte Holzschnitt *) die vier Evangelisten-Symbole, gleichfalls mit Spruchbändern; die Haltung der Madonna und besonders die des Kindes, Flammenglorie und Mondsichel stimmen durchaus überein. Dem „Meister mit den Spielkarten" ist die eigentümliche Krone der Madonna mit den Tauben und dem hohen, zackigen Ornament entlehnt. Die Technik des Bandrollenmeisters erkennt man leicht an den kurzen, geradlinigen, schräg geführten Querschraffierungen. Für seine Formengebung ist besonders der Typus der Madonna mit der stark hervortretenden langen Nase, den kleinen Augen, den vollen Lippen und dem zurückgestrichenen Haar, das Jesuskind mit seinen schneckenförmigen Löckchen und dem alten Gesichtsausdruck, der auch bei den Engeln wiederkehrt, endlich die schwache Zeichnung der Hände und Füße charakteristisch. — Das zweite von uns reproduzierte Blatt des Bandrollen-Meisters ist die zuerst von Fr. Lippmann**) publizierte „Gefangennahme Christi." Sie gehört zu einer Folge der Passion, welche höchst wahrscheinlich den Blättern des „Erasmus-Meisters" nachgebildet wurde. Wenigstens haben sich zwei der Stiche dieses Künstlers, welche man früher bloß für andere Plattenzustände der Nachstiche hielt (der Gekreuzigte und die Auferstehung), als Vorbilder der Passionsdarstellungen des Bandrollen-Meisters herausgestellt. Die technische Ausführung der „Gefangennahme Christi" läßt den Urheber der „Madonna auf dem Halbmond" leicht wiedererkennen, erscheint nur um einen Grad handwerksmäßiger und derber, vornehmlich in den tief und breit eingegrabenen Umrißlinien.

Besonders interessant ist der von H. Hymans erbrachte Nachweis, daß eines der Blätter des „Meisters mit den Bandrollen" die Komposition der „Kreuzabnahme" von Rogier van der Weyden in der Madrider Galerie wiedergiebt.***) Die von dem belgischen Autor daran geknüpfte Hypothese, daß Rogier selbst der uns unbekannte Stecher sei, bedarf nach dem heutigen Stande der Forschung keiner Widerlegung mehr.†) Aber die Thatsache bleibt bestehen: der Stecher hat das berühmte Bild Rogiers nachgebildet, freilich ungeschickt und roh, mit Hinzufügung von zwei abscheulich verzerrten Schächergestalten, doch in allen wesentlichen Punkten der Anordnung so getreu, daß wir nicht daran zweifeln können, er habe die Komposition, sei es im Original, sei es in einer Kopie, vor Augen gehabt. Daß wir in den Stichen wie in den Holzschnitten

---

*) W. Schmidt, Die frühesten und seltensten Denkmale des Holz- und Metallschnittes, Nürnberg, Nr. 110.

**) Jahrbuch der k. preuß. Kunstsammlungen VII, 79.

***) Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie, Bruxelles 1881, pag. 261 ff. — Eine Faksimile-Nachbildung des Stiches findet sich im Verzeichnis der Kupferstichsammlung in der Kunsthalle zu Hamburg. (1878.)

†) Alfr. v. Wurzbach, Kunstchronik 1882, Sp. 441 ff.; Lehrs, Meister mit den Bandrollen, S. 1.

der ältesten Zeit überhaupt weit häufiger, als man es früher gedacht, Nachbildungen von Werken der Malerei und der Plastik, bisweilen von Originalen bedeutender Meister besitzen, darf jetzt als ausgemacht gelten. Es ergiebt sich das vielfach schon aus dem argen Mißverhältnis zwischen der durchdachten Komposition und der elenden Reproduktion.*) Aber man darf deshalb natürlich nicht annehmen, daß für jene alten Stecher und Holzschneider die Reproduktion als solche der Zweck ihrer Arbeit gewesen sei, wie für den vervielfältigenden Künstler der modernen Zeit. Sie nahmen eben ihre Vorlagen für die Heiltumsware, wo sie sie fanden, und nur wenigen war es gegeben, selbst die Erfinder ihrer Zeichnungen zu sein.

Wir heben aus der Zahl der anonymen Meister und Monogrammisten vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts noch zwei hervor, deren Schaffen wenigstens im Großen einen vorwiegend originalen Stempel trägt: den sogenannten „Meister des Hausbuches" und den „Meister des Schwabenkrieges." Beide sind neben dem Meister E. S. und Martin Schongauer die bedeutendsten deutschen Kupferstecher jener Zeit.

Der „Meister des Hausbuches" führt diesen Namen von einem im Besitze des Fürsten Waldburg-Wolfegg befindlichen illustrierten Buche,**) dessen Zeichnungen mit den Stichen dieses Künstlers übereinstimmen. Früher wurde er, ohne genügenden Grund, der „Meister von 1480" oder auch wohl der „Meister des Amsterdamer Kabinetts" genannt, weil sich die größte Anzahl seiner sehr seltenen Blätter in der dortigen Sammlung befindet. Ihn deshalb für einen Holländer zu halten, liegt kein Grund vor. Auch die Beziehungen zu den Flandrern, welche Passavant (P. Gr. II, 255) betonte, fallen bei ihm nicht stärker in die Augen, als bei manchen anderen Stechern der Epoche. Das für die süddeutsche Familie Goldast angefertigte „Hausbuch" trägt vielmehr in Zeichnung, Tracht der Figuren und manchen charakteristischen Details, z. B. den wiederholt als Wappenzeichen vorkommenden württembergischen Hirschgeweihen, ein entschieden oberdeutsches Gepräge***) und dasselbe gilt von den bisher unter dem Namen des Amsterdamer Meisters gehenden Stichen, die sich auf den ersten Blick als die Werke einer hervorragenden Künstlerkraft darstellen. Es ist bezeichnend für ihn, daß er auch als Kupferstecher den weltlichen Stoffen eine besondere Vorliebe zuwendet; wir finden hier dieselbe Lebenskenntnis, denselben freien Blick für alle wissenswerten Dinge der Welt, die aus den Bildern des „Hausbuches" hervorleuchten. Damit verbindet sich eine schwungvolle Darstellungsweise und ein so feines Schönheitsgefühl, wie es von den Deutschen der Epoche sonst nur Schongauer offenbart, so daß wir es begreifen, wie Passavant, der diese Züge treffend charakterisiert, dazu kam, den Meister

*) W. Schmidt, Denkmale des Holz- und Metallschnittes, Einleitung, S. 1.

**) Mittelalterliches Hausbuch. Bilderhandschrift des fünfzehnten Jahrhunderts mit vollständigem Text und faksimilierten Abbildungen. Mit einem Vorworte von Dr. A. Essenwein. Frankfurt a. M. 1887. — Der Titel „Hausbuch" bezeichnet, wie der Herausgeber mit Recht betont, den Charakter desselben in nicht zutreffender Weise. Das Buch enthält nicht etwa dasjenige, was im Hause gebraucht wird, sondern es giebt Belehrung über den ganzen Umfang des technischen Wissens und Könnens jener Zeit, in Gestalt von Bildern, welche die mannigfachen Erscheinungen, Gebräuche, Formen des Lebens darstellen. Vergl. R. v. Retberg, Kulturgeschichtliche Briefe, Leipzig 1865.

***) M. Lehrs, Katalog des German. Museums, S. 30 und Repertorium f. Kunstwiss. XI, 52 ff.

mit Memlinc in Zusammenhang zu bringen. Auch in Darstellungen biblischen Inhalts bewährt der Stecher die nämliche Lebendigkeit und Originalität der Auffassung und eine zarte Empfindung für Adel und Anmut. Beweis dessen ist u. a. das köstliche kleine Blatt mit der „Heimsuchung Mariä“ (Passav. II, 256, 5). Seine Stichelführung ist fein und geistvoll, die Wirkung der Drucke häufig von weichstem Schmelz. — Von den Stichen des Hausbuchmeisters finden sich zahlreiche Kopien, vornehmlich von der Hand des Monogrammisten b ⅹ 8.*)

Der letzte der Monogrammisten, die wir hier zusammenfassen, der Meister P W oder P P W, führt uns noch einmal in die niederrheinische Gegend zurück. Er wird nach seinem Hauptwerk auch der „Meister des Schwabenkriegs“ genannt. Nachdem man in ihm lange Zeit einen Oberdeutschen, von einer Seite sogar einen Nürnberger erkennen wollte, hat auch in diesem Falle die sprachliche Untersuchung der Werke des Meisters die Lösung der Heimatfrage gebracht. Der Dialekt der zahlreichen Inschriften auf dem „Schwabenkrieg“ ist kölnisch; auch andere Zeichen sprechen dafür, daß dort nicht nur der Schauplatz der Thätigkeit, sondern auch die Geburtstätte dieses hervorragenden Künstlers zu suchen ist.**) Der „Schwabenkrieg“ ist schon durch seine Größenverhältnisse einer der merkwürdigsten Stiche jener Zeit. Er besteht aus sechs Querfolio-Darstellungen, welche in zwei Reihen zu je drei Blättern aneinandergefügt eine Bildfläche von über einem Meter Länge und über einem halben Meter Höhe (genau Millim. 1121 : 512) geben. Den Gegenstand der Schilderung***) bildet jener unglückliche Feldzug Kaiser Maximilians I. gegen die Schweizer vom Jahre 1499, den der „deutsche Xenophon“ Wilibald Pirckheimer, Dürers Freund, so lebendig beschrieben und der bekanntlich zu der staatlichen Selbständigkeit der Schweiz gegenüber dem deutschen Reiche geführt hat. Die Darstellung räumt den kriegerischen Ereignissen übrigens nur einen Teil der Fläche ein; sie nehmen dadurch einen mehr episodischen Charakter an und das Ganze macht den Eindruck eines Prospekts oder einer Vogelschau des Kriegstheaters, wie auch in der erklärenden Inschrift auf Bl. 2 angedeutet ist. Der rechts stehende deutsche Text derselben lautet:

* DIS * IST * DER KRICH * TZWICHSSĒ * DEMRVMICHSSĒ * KVNICK * VND * DEN * SWEITZERN
* VND * GANSE * LANTSCHAFT * STET * SLOS * VND * DVRFE' * IMSWEITZ' * LAND * VND * EIN
* DEIL * FON * SWABĒ * LANT * VND * WAIR EIN * S * STAIT * GETZEICHNIT * DAS IST * DENSWEITZ'
* VNDWORFĒ * DASAND' * DĒRICH * VND * DE' * SPRVNCK * VOM REIN * VND * THONAW BEIDE

---

*) Von Sandrart ohne Grund auf Barthel Schön, einen vermeintlichen Bruder Martin Schongauers, gedeutet. Vergl. Passavant, P. Gr. II, 118.

**) W. Schmidt, Repertorium f. Kunstwiss. X, 131; M. Lehrs, ebend. S. 254 ff.; ders. im Katalog d. German. Museums, S. 55 ff., wo die verschiedenen Abdrücke und Reproduktionen des „Schwabenkriegs“ verzeichnet sind.

***) Frh. v. Aufseß, Anzeiger f. Kunde d. deutschen Vorzeit, 1853, S. 13 ff.; Passavant, P. Gr. II, 159 ff.

Der Meister handhabt den Stichel, besonders in den figürlichen Teilen der Komposition und auch in den zahlreichen kleinen Städtebildern, den Blumen des Vordergrundes und sonstigem Beiwerk, mit großer Zartheit, und seine Zeichnung atmet das volle Leben der Natur. Die landschaftlichen Teile, Bäume, Felsen, Gewässer u. a.,



9. S. Anna selbdritt. Kupferstich vom Meister P. W.
(Nürnberg, Germanisches Museum.)

erweisen sich als schwächer. Einige der prächtigen Landsknechtgestalten des Vordergrundes, die mit gespreizten Beinen dastehen oder in wildem Anprall auf den Feind eindringen, sind dagegen eines bedeutenden Meisters der Renaissance würdig. In manchen kleinen Menschlichkeiten, die sich nebenher abspielen, lebt ein dem Pieter Brueghel verwandter Geist.

Wie der Meister die biblischen und kirchlichen Stoffe bald mit lebensvollem



10. Loth und seine Töchter. Kupferstich vom Meister P. W.
(Wien, Albertina.)

Realismus, bald mit eigener Poesie und Großartigkeit zu behandeln weiß, das zeigen die von uns reproduzierten Stiche mit „Loth und seinen Töchtern," nach dem Abdruck der Albertina (mit ausradiertem P, von Bartsch VI, 317 dem Wenzel von Olmütz zugeschrieben) und mit „S. Anna selbdritt," nach dem von Lehrs (a. a. O. Taf. VII)

publizierten Abdruck im Germanischen Museum (Abb. 9 u. 10). — Derselbe Autor wies unserem Künstler auch mit überzeugenden Gründen die schönsten aus dem fünfzehnten Jahrhundert erhaltenen deutschen Spielkarten zu, das sogenannte „runde Kartenspiel," von welchem schon Sotzmann (Kunstblatt 1845, S. 139) in gerechter Bewunderung der köstlichen Blätter sagte: „Die Arbeit ist, sowohl was die Erfindung und Zeichnung als was die Ausführung betrifft, gleich ausgezeichnet und von der aller anderen bekannten Meister abweichend, daher um so mehr zu bedauern, daß wir von dem Urheber nichts weiter wissen, als daß er in Köln oder der Umgegend zu Hause war." Auf dem Titelblatt befinden sich nämlich die drei Kronen des Kölner Stadtwappens und die Aufschrift: SALVE FELIX COLONIA. Das Kostüm stimmt gleichfalls zu dieser Herkunft. Und dasselbe kehrt in den mannigfaltigsten Details genau auf den Blättern des „Schwabenkriegs" wieder, welche auch das gleiche Wasserzeichen (das gekrönte Lilienwappen) wie die runden Spielkarten tragen und überdies durch die nämlichen Eigentümlichkeiten in der Zeichnung (z. B. der Pferde) und der Beischriften (z. B. in den Formen D und E für D und E) als Arbeiten derselben Hand gekennzeichnet sind. Die Freiheit und Wahrheit in der Auffassung der Natur, von welcher die Blätter des „Schwabenkriegs" zeugen, findet sich in den Miniaturbildchen der Spielkarten in noch gesteigertem Grade. Besonders die Tierfigürchen, die Papageien, spielenden Häschen u. s. w. sind von der putzigsten Lebendigkeit. Die deutschen Kleinmeister des sechzehnten Jahrhunderts und selbst ein Georg Hufnagel haben kaum etwas Bewunderungswürdigeres geschaffen. — Endlich gehört ihm auch, der unten am Rande stehenden Bezeichnung nach, das schöne, von uns reproduzierte gotische Laubornament (Abb. 11), vielleicht das Vorbild des oben (Abb. 1) abgebildeten Ornaments, welches ganz ähnliche Motive im Gegensinn zeigt. — Daß wir mit dem Meister P P̄ W bereits an der Wende des Jahrhunderts angekommen sind, dafür zeugt ja schon das Datum des „Schwabenkrieges," und das beweisen zum Überfluß die charakteristischen Eigentümlichkeiten der Tracht auf den Spielkarten wie auf den Kriegsdarstellungen; einige derselben, z. B. die geschlitzten Ärmel und die breiten Schuhe, kündigen deutlich die Dürer-Burgkmairsche Formenwelt an. Damit stimmt überein, daß man Reminiszenzen sowohl an den Meister E. S. als auch an Martin Schongauer bei dem Kölner Stecher nachgewiesen hat. Dieser ist ein jüngerer Zeitgenosse des Kolmarer Meisters und ein in mancher Hinsicht ebenbürtiger. Man spürt in ihm bereits den Geist der neuen Epoche.



11. Gotisches Laubornament. Kupferstich vom Meister P. W.
(Wien, Albertina.)

c. Martin Schongauer und seine Schule.

Wenn wir somit, nach dem eben Bemerkten, zeitlich auch einige Schritte rückwärts machen müssen, um den Ausgangspunkt für die Betrachtung Martin Schongauers zu gewinnen, so bezeichnet dieser doch in allem Übrigen einen bedeutungsvoll empor-weisenden Abschnitt in der Geschichte der deutschen Kupferstecherei. Das Monogramm M ☩ S ist mehr als eine Schutzmarke gegen unbefugte Nachahmung: es deckt eine künstlerische Persönlichkeit von Fleisch und Blut, deren Namen wir kennen, deren Heimat und Wirkungskreis urkundlich beglaubigt sind, unter deren Augen zahlreiche Gesellenhände schufen, die für die größten Meister fern und nah den geistigen Magnet bildete.

Auch Martin Schongauer, geb. in Kolmar gegen 1450, gest. in Breisach, wahrscheinlich am 2. Februar 1491, wurzelt fest in der zünftigen Überlieferung. Er entstammt einem Augsburger Bürgergeschlecht. Sein Vater, Kaspar Schongauer, war Goldschmied und übte zuerst in der schwäbischen Reichsstadt sein Gewerbe aus, zog dann nach Kolmar und erwarb dort 1445 das Bürgerrecht. In der Goldschmiedewerkstatt des Vaters hat „hipsch Martin," wie man ihn „wegen seiner Kunst" nannte, den Grund zu seiner Geschicklichkeit gelegt; der alte Zusammenhang des Kupferstichs mit dem Goldschmiedgewerbe bleibt immer noch in Geltung. Aber dazu gewann der hochbegabte Künstler schon in frühen Jahren eine außerordentliche Meisterschaft in der Malerei. Wer einmal die mächtige, glanzvolle Wirkung seiner „Madonna im Rosenhag" vom Jahre 1473 verspürt hat, weiß die Stärke seiner malerischen Begabung zu würdigen. Er ist, soviel wir wissen, der einzige Kupferstecher des fünfzehnten Jahrhunderts, der gleichzeitig die Malerei ausgeübt hat. In dieser Kunst mag Kaspar Isenmann, der damals unter den bürgerlichen Malern von Kolmar die erste Stelle einnahm, sein Lehrer gewesen sein. Derselbe war, wie alle hervorragenderen Zeitgenossen, vertraut mit der flandrischen Maltechnik und Stilart. Aber zu solcher indirekten Unterweisung erwarb sich Martin Schongauer unzweifelhaft auch eine unmittelbare Kenntnis der niederländischen Kunstweise. Obschon er dem Rogier van der Weyden, welcher bereits 1464 starb, persönlich nicht mehr hat nahe treten können, so zeigt sich seine Kunst doch mächtig beeinflußt durch den großen Brüsseler Meister. Von den Epochen der inneren Entwickelung Schongauers, die wir auf Grundlage der jüngsten Untersuchungen heute wenigstens mit annähernder Sicherheit zu unterscheiden imstande sind, fällt die erste völlig unter diese starke Einwirkung der Flandrer.

Es ist vorauszusetzen, daß der Goldschmiedlehrling nicht gleich zum Pinsel, sondern erst zum Grabstichel gegriffen hat. In der „Madonna auf der Mondsichel, von Engeln gekrönt" (B. 31) dürfen wir mit Wahrscheinlichkeit seinen ältesten Stich, ja sein frühestes Werk überhaupt erblicken.*) Das Blatt (Abb. 12) zu bezweifeln, liegt kein

*) Daniel Burckhardt, Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein, Basel 1888, S. 7 ff. Außer dieser gehaltvollen Dissertation kommen von der ungemein reichhaltigen Litteratur über den Meister für unseren Zweck vorzugsweise noch in Betracht: Em. Galichon, Martin Schöngauer peintre et graveur du XVe Siècle, Gazette des Beaux-Arts, III (1859), p. 257 ff.; Alfr. v. Wurzbach, Martin Schongauer, Wien 1880; W. Lübke, Schongauer-Studien, Zeitschrift f. bild. Kunst, XVI (1881), S. 74 ff.; L. Scheibler, Schongauer und der Meister des Bartholomäus, Repertorium f. Kunstwiss. VII, 31 ff.; W. v. Seidlitz, Martin Schongauer als Kupfer-

zwingender Grund vor, so wenig wie bei zwei anderen Stichen, welche sich durch ihren Stil als derselben Frühzeit angehörig erweisen. Es sind dies der „Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes“ (B. 69) und die „Madonna mit dem Papagei“ (B. 29). Auf den ersten Blick unterscheiden sich die genannten Blätter von den späteren Stichen des Meisters durch die Eigentümlichkeit ihrer technischen Behandlung. „Gewänder wie Fleischteile,“ bemerkt W. v. Seidlitz über die beiden ersteren Stiche treffend, „sind in durchaus gleichmäßiger Technik mittels kurzer, nicht zu feiner und nicht zu dichter Strichelchen, welche bei den Halblichtern in Häkchen übergehen, modelliert; in den tiefsten Schatten sind diese Arbeiten nicht wesentlich verstärkt, dagegen werden sie bis dicht an die höchsten Lichter herangeführt. Die Umrisse sind noch verhältnismäßig wenig betont.“ Auch das dritte Blatt zeigt die nämliche, vorwiegend zeichnerische und lockere Behandlung. Aber dazu kommt hier schon der gelungene Versuch, die Stoffe (der Gewandung und namentlich des Kissens) zu charakterisieren, was diesem Stich einen eigentümlichen Reiz verleiht. Man erkennt darin den Einfluß des Meisters E. S., den wir oben bereits als das eigentliche Vorbild Schongauers im Kupferstich bezeichnet haben und dessen schönste Blätter gerade in den Jugendjahren Martins (1466—67) ans Licht traten. Nahe Berührung des heimatlichen Wirkungskreises, Verwandtschaft des Stammes, der Sinnesart und der Technik verbinden die beiden Künstler aufs innigste. — Was den flandrischen Bestandteil in den Jugendwerken Schongauers anbetrifft, so erstreckt sich dieser in erster Linie auf die Typen und den Ausdruck der Köpfe. Namentlich die Maria und der Johannes neben dem Schmerzensmann mit ihren ältlichen, vom tiefsten Gram erfüllten Zügen erinnern schlagend an Rogiersche Gestalten. Anklänge verwandter Art machen sich auch später noch geltend. In der Gesamtauffassung und besonders in der Landschaft verspürt man ebenfalls den flandrischen Einfluß. — Von den drei genannten Jugendwerken zeigen der Schmerzensmann und die Madonna auf der Mondsichel noch die beachtenswerte Eigentümlichkeit, daß sie mehr bildnerisch als malerisch gedacht und daher in Halbfiguren von auffallend großen, breiten Formen dargestellt sind. Vornehmlich die Dreifigurengruppe mit dem Schmerzensmann tritt aus der spitzbogig überwölbten Fensteröffnung, in welche sie hinein komponiert ist, in plastischer Rundung hervor. — Die beiden letzterwähnten Blätter (B. 31 und 69) haben auch die konventionelle Zeichnung der Wolken miteinander gemein, die wie Wellengekräusel oder Falbelbesatz aussehen. Übrigens blieb die Wolkenbildung auch später eine schwache Seite von Schongauers Grabstichelkunst. Einen Versuch naturalistischer Behandlung zeigt die große Kreuztragung (B. 21).

Verfolgt man Schongauers Entwickelung nun in technischer und formaler Hinsicht weiter, so stößt das Auge zunächst auf eine Anzahl von Blättern, welche den frühesten Jugendwerken in der Behandlung sehr nahe stehen, den Künstler dagegen stilistisch

---

stecher, ebendas. S. 169 ff. und unter den verschiedenen, früher citierten Abhandlungen von Lehrs besonders dessen Verzeichnis der Sammlung auf Schloß Wolfegg, Repertorium XI, S. 54 ff. — Gute Reproduktionen einiger Hauptblätter von Schongauers Stecherwerk mit Text von Janitsch und Lichtwark bietet die Publikation: Stiche und Radierungen von Schongauer, Dürer, Rembrandt, in heliographischer Nachbildung nach Originalen des k. Kupferstichkabinetts zu Berlin, Berlin 1885 ff. Vergl. auch: Oeuvre de Martin Schongauer, reproduit et publié par Amand-Durand. Texte par G. Duplessis. Paris 1881.



12. Madonna auf der Mondsichel. Kupferstich von Martin Schongauer.
(Hofbibliothek in Wien.)

und geistig vorgeschritten zeigen und die man daher einer Übergangszeit zu dem Stil seiner beginnenden Reife zuschreiben darf. Es gehören dahin vor allen zwei von Schongauers herrlichsten und berühmtesten Kompositionen: die große Anbetung Christi (B. 4) und die von dem jugendlichen Michelangelo kopierte Versuchung des heiligen Antonius (B. 47). Die anmutige, in einen frühmittelalterlichen Gewölbebau hineingedachte Szene der Anbetung mit der noch durchaus flandrischen Madonna und den reizvollen Ausblicken in die Ferne steht in lebhaftem Gegensatz gegen die abenteuerliche Phantastik des heiligen Antonius, der von seinen teuflischen Peinigern durch die Lüfte entführt wird. Aber die Technik beider Blätter ist durchaus verwandt, in der lockeren Behandlung, der zarten Strichelung und in der nur andeutungsweisen Betonung der Details. — Auch das liebliche Idyll der „Flucht nach Ägypten“ (B. 7), mit seiner üppigen, südlichen, flandrischen Bildern entlehnten Vegetation, Dürers Vorbild für die Darstellung im Marienleben, wird nicht lange nach diesen Blättern entstanden sein. — Derselben Gruppe sind ferner der kleine heilige Georg im Rund (B. 51) und das dem Volksleben entnommene Blatt des Marktbauern (B. 88) zuzuweisen. — Auf allen bisher besprochenen Blättern hat das M von Schongauers Monogramm die frühere Form mit den senkrechten parallelen Schenkeln (M), an deren Stelle später die in die Breite gezogene Form (M und M) trat.

Daß der Meister auch zu großartigen figurenreichen Darstellungen dramatischer Natur schon in verhältnismäßig jungen Jahren vorgeschritten ist, beweist sodann das mit Recht hochgepriesene Blatt der großen Kreuztragung (B. 21). Seine Technik ist noch durchaus jene freie, zeichnerische; die Typen erinnern in Formen und Ausdruck an die flandrischen Vorbilder; die Bildung der Gliedmaßen, Extremitäten und Gewandfalten zeigt ebenfalls noch nichts von den charakteristischen Zügen der späteren Zeit. Aber in der Entwickelung der Szene, in der Gruppierung und Verteilung der Massen auf die verschiedenen Pläne der Komposition, in der gewaltigen Entfesselung der Leidenschaften ist der Meister hier schon auf dem Gipfel seiner Kunst angelangt. Die Kriegsknechte mit ihren ans Groteske streifenden Physiognomien und eckigen Bewegungen sind echte Kinder der Passionsbühne. „In schroffem Gegensatz zu ihnen steht die Leidensgestalt des Heilandes, der im Niedersinken sein schmerzvoll brechendes Auge auf den Beschauer richtet und doch seine mit Milde gepaarte Würde bewahrt. Dieser Christustypus, die eigenste Schöpfung Schongauers, ist zugleich die früheste Verkörperung der modernen Empfindungsweise, welche in dem Erlöser in erster Linie den Repräsentanten der leidenden Menschheit sieht“ (Seidlitz).

Als Arbeiten ungefähr der gleichen, immer noch frühen Zeit sind aus technischen Gründen folgende zu betrachten: das kleine Blatt mit Christus am Kreuz (B. 22), der seltene Christus am Kreuz mit dem Strahlennimbus (Galichon, S. 334), der kleinere heilige Sebastian (B. 60), die anmutige Gestalt der heiligen Agnes (B. 62) und eine der thörichten Jungfrauen in halber Figur (B. 87). In der Behandlung aller dieser Stiche wiegt noch der zeichnerische Charakter mit den kleinen runden Häkchen in den Halbschatten vor.

Zu den letzten Werken der Übergangsepoche in den entwickelten Stil zählen die beiden Einzelfiguren der Verkündigung (B. 1 u. 2) und das herrliche Blatt des Todes der Maria (B. 33). Die Typen des Rogier van der Weyden und gewisse Nach-

klänge des grämlichen Ausdrucks der Köpfe lassen sich auch hier noch wahrnehmen. Die Kopie des Todes der Maria von Wenzel von Olmütz, welche das Datum 1481 trägt, und eine andere, im Jahre 1477 angefertigte Nachahmung des sicher nach dem „Tode der Maria“ entstandenen „Christus bei der Magdalena im Garten“ (B. 26) führen zu der Annahme, daß der „Tod der Maria“ in die Mitte der siebziger Jahre fällt. Dies ist der Termin, den wir überhaupt als den Wendepunkt in Schongauers Entwickelung anzunehmen haben. Der „Tod der Maria,“ den Vasari preist, den manche für eines der letzten und reifsten Werke des Meisters erklärten, ist in Wahrheit die höchste Manifestation seiner Jugendkraft, reich und lebensvoll, wie keine zweite, von unbeschreiblicher Vollendung in allen Details, in den knöcherigen, eckigen Formen und den energischen Umrissen der Figuren den späteren Arbeiten mannigfach verwandt, und doch kein Werk jener völlig abgeklärten Individualität, wie sie aus den Schöpfungen der unmittelbar folgenden Epoche hervorleuchtet.

Das Hauptwerk dieser Epoche ist die Folge der Passion (B. 9—20). Um den Charakter derselben zunächst in technischer Hinsicht zu bestimmen, wie es der Standpunkt dieser Darstellung fordert, so besteht ihr Hauptunterschied von den Blättern der früheren Zeit in dem Hervortreten einer mehr stecherischen Behandlungsweise an Stelle der zeichnerischen. Die zarte, durchsichtige Strichlage wird nicht mehr allein durch jene kurzen runden Häkchen verstärkt, welche das charakteristische Merkmal der Frühzeit Schongauers ausmachen, sondern daneben tritt zur Erzielung dunklerer Schatten die regelmäßige Kreuzschraffierung. Die Mischung von freier Zeichnung und Kreuzlage bildet das technische Kriterium der Passionsfolge. Auch in der bestimmteren, tieferen Führung des Konturs manifestiert sich die Technik als ausgesprochene Grabstichelarbeit. — Hand in Hand mit diesen technischen Veränderungen gehen die Umwandlungen in den Typen und in der Empfindungsweise. Die ersteren zeigen sich frei von der flandrischen Beeinflussung. Maria wird nicht mehr mit gealterten Zügen, sondern in mädchenhafter Jugendschönheit dargestellt; Joseph von Arimathia hat sich aus dem unbärtigen Greis in einen kräftigen jungen Mann mit Vollbart verwandelt. Die gestochene Passion geht in dieser Beziehung noch einen Schritt weiter als die gemalte des Museums zu Kolmar, welche auch etwas älteren Datums ist. „Manche Gestalten der gemalten Passion sind, wie es eine Vorliebe der Niederländer war, in Brokatgewänder gekleidet. Schongauer hat die Brokatgewänder von seiner Kupferstichpassion entfernt und so wieder um einen Schritt weiter seine flandrischen Vorbilder verlassen“ (Burckhardt, S. 11 ff.). Auch im Faltenwurf der Gewänder steht der gemalte Cyklus dem Rogier näher als die Kupferstichpassion. Dort wiegen noch die kleinlichen, knitterigen Falten vor, während hier die Faltenlage tief und bauschig ist. — Dazu kommt endlich die mehr und mehr ins Weiche und Freundlich-Sanfte gestimmte Empfindungsweise. Charakteristisch dafür ist vornehmlich der jugendlich milde Christustypus „mit seinen weit geöffneten Augen unter hochgewölbten Brauen, mit dem breiten Nasenrücken, dem kleinen, zwischen aufgedunsenen Backen liegenden Munde, dessen Lippen wulstig hervorquellen, endlich dem zurücktretenden, mit spärlichem Bartwuchs bedeckten Kinn“ (Seidlitz). Unser umstehendes Beispiel, die Kreuztragung (B. 16), erläutert das Gesagte und giebt zugleich eine Anschauung von der dramatischen Lebendigkeit, von welcher die Passionsszenen erfüllt sind (Abb. 13). Hier, wo die größten



13. Kreuztragung. Kupferstich von Martin Schongauer.
(Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.)

Gegensätze auf kleinem Raum zusammenstoßen, und wo es namentlich galt, die sanfte Hoheit des Erlösers ins hellste Licht zu stellen, werden seine Peiniger mit aller jener brutalen Roheit ausgestattet, welche in solchen Darstellungen das Erbe der deutschen Kunst ausmachte. — Wir führen als idyllisches Gegenstück dazu die anmutige kleine „Madonna im Hofe“ (B. 32) vor, ein etwa gleichzeitig mit der Passion entstandenes



14. Madonna im Hofe. Kupferstich von Martin Schongauer.
(Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.)

Blatt, welches für den Frauentypus des Meisters, wie er jetzt sich herausbildete, bezeichnend ist (Abb. 14). Die milde Freundlichkeit und sonnige Ruhe, welche über dem Ganzen ausgebreitet sind, geben die Grundstimmung des Meisters in dieser Epoche wieder. Hier zeigt auch die Formengebung schon alle für Schongauer charakteristischen

Eigentümlichkeiten: das rundliche Gesichtsoval mit der hohen klaren Stirn, die Schlankheit der Gliedmaßen, die langen, knöcherigen Finger, die eckigen, tiefen Gewandfalten. — In dieselbe Kategorie gehören: die kleinere Geburt Christi (B. 5), die Taufe Christi (B. 8), der schon erwähnte „Christus mit der Magdalena“ (B. 26), der heilige Laurentius (B. 56), der Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes (B. 23) und die Apostelfolge (B. 34—45). Von der letzteren gilt jedoch, was auch von der Passion zu sagen ist, daß einzelne Blätter nicht gleichzeitig mit den übrigen oder nicht ohne Zuthun von Gehilfenhänden entstanden sind, wie sich aus der Vergleichung ihrer technischen Eigentümlichkeiten ergiebt. — Auf allen Stichen seiner mittleren Zeit bedient sich Schongauer des Monogramms mit dem in die Breite gezogenen, mit kurzem mittleren Winkel ausgestatteten M, wie es die beiden von uns reproduzierten Beispiele zeigen.

Die letzte Epoche von Schongauers Thätigkeit, welche in die erste Hälfte der achtziger Jahre fällt, ist die seines vollkommen abgeklärten, zur höchsten Feinheit und Meisterschaft herangereiften Stiles. In technischer Hinsicht wird die hierher gehörige Gruppe seiner Stiche durch die mehr und mehr vorwiegende, schließlich allein herrschende Kreuzschraffierung charakterisiert. Aus dem Zeichner ist jetzt ein virtuoser Stecher geworden, der eine bisher unerreichte Skala von Tönen, vom tiefsten Schatten in malerischer Abstufung bis zum hellsten Licht, hervorzubringen und zu beherrschen weiß. Die Formen runden sich zur lieblichsten Anmut und Weichheit ab. In der Gewandbehandlung treten besonders die sogenannten Augen, jene runden Tiefen in den Faltenenden, wie sie u. a. auch für Peruginos Faltenwurf so bezeichnend sind, als neues Element hervor. Den Übergang zu dieser Gruppe bilden die späteren Blätter aus der Folge der klugen und thörichten Jungfrauen (B. 77—86) und die köstlichen, ins Rund komponierten Wappenschilde (B. 96—105), unter denen besonders die mit weiblichen Figuren von höchster Zierlichkeit und Schönheit sind; die wilde Frau mit dem Kinde (B. 100) ist nach der „Tier-Dame“ aus dem kleineren Kartenspiel des Meisters E. S. komponiert, und zwar nach Lehrs (Repertor. XI, 56) die einzige „direkte Nachahmung“ jenes Monogrammisten, welche sich im Werke Schongauers nachweisen läßt. — Ferner gehören in diese Reihe: der segnende Christus (B. 68), der thronende Christus (B. 70), die Anbetung der Könige (B. 6) und das anmutige Blatt mit der Verkündigung (B. 3), auf welchem der Kopf des Engels Gabriel, einer jener lieblichen, für den Meister so bezeichnenden Engelsköpfe mit dem reichen wallenden Lockenhaar und den entwickelten, seelenvollen Zügen, durch Feinheit und Vollendung besonders ausgezeichnet ist; von dem letzterwähnten Blatt existiert eine Kopie, welche die Jahreszahl 1485 trägt. — Den höchsten Rang in der spätesten Entwickelungsphase des Meisters nehmen folgende Blätter ein: der große Christus am Kreuz (B. 25), ebenso hervorragend durch die von tiefer Empfindung beseelten Figuren, wie durch den reichen, malerisch abgestuften landschaftlichen Hintergrund, sodann das von uns (Abb. 15) reproduzierte herrliche, lebenatmende und poesievolle Blatt mit dem heiligen Johannes auf Patmos (B. 55), die vier vielleicht als Vorlagen für Goldschmiede aufzufassenden Evangelistensymbole (B. 73—76) mit dem besonders charakteristischen, von stiller Seligkeit erfüllten Engel des Matthäus, dann der heilige Michael (B. 58), die edle, schöngewandete Gestalt der heiligen Katharina (B. 65), die kleine stehende Madonna (B. 27), der heilige Antonius




I·N·R·I



Christus am Kreuz. Kupferstich von Martin Schongauer.

(Wien, k. k. Akademie.)





15. Johannes auf Patmos. Kupferstich von Martin Schongauer.
(Hofbibliothek in Wien.)

der Eremit (B. 46), der heilige Augustinus (B. 61), die in Abb. 17 vorgeführten sich prügelnden Lehrjungen (B. 91) u. a. Auch die beiden größten von Schongauers Ornamentstichen, der Bischofsstab (B. 106) und das Rauchfaß (B. 107), werden mit gutem Recht in die Schlußepoche des Meisters versetzt, weil sie dessen stecherische Virtuosität in ihrem vollen Glanze zeigen.



16. Ornament mit Hopfen. Kupferstich von M. Schongauer.
(Hofbibliothek in Wien.)

Mag auch über manches Einzelne in dieser Aufeinanderfolge der Stiche Schongauers bei der Feinheit und Schwierigkeit der Unterscheidungen immer noch Streit bestehen: im Ganzen ist sie auf äußere und innere Gründe fest gestützt. Wir sehen den Künstler aus der Unbehilflichkeit und Gebundenheit zu dramatischem Leben und sicherer Meisterschaft heranwachsen, und endlich ein Ideal von jener sanften, still beseligten Schönheit hervorbringen, wie es dem Genius des ausklingenden Mittelalters entsprach. Der männliche Ernst, die Gedankentiefe der Epoche Dürers und Luthers fehlen ihm noch; es fehlt ihm auch das volle Register malerischer Kraft. Aber was aus der erst halberwachten Volksseele seines Jahrhunderts an echter Empfindung sich künstlerisch verklären und mit dem freien Blick in die Natur, wie die Flandrer ihn erschlossen, harmonisch verbinden ließ, das hat er in seiner Weise vollendet ausgeführt. Er bleibt ein Stolz unserer Nation für alle Zeiten.



17. Sich prügelnde Lehrjungen. Kupferstich von M. Schongauer.
(Hofbibliothek in Wien.)

Es ist urkundlich nachgewiesen, daß sich Martin Schongauer die letzten Jahre seines Lebens in Breisach niedergelassen hat (D. Burckhardt, a. a. O. S. 67) und sehr wahrscheinlich, daß er dort vorwiegend, wenn nicht ausschließlich, mit der Ausführung von malerischen Aufträgen beschäftigt gewesen ist. In einer Baseler Gerichtsurkunde



18. Kreuzabnahme. Kupferstich von Ludwig Schongauer.
(Wien, Albertina.)

vom 15. Juni 1489 heißt es ausdrücklich: „Martin Schoungover der Moler burger zu Brisach.“ Die Kupferstecherwerkstatt, in der auch früher schon, zur Seite des vielfach in Anspruch genommenen Meisters, Gehilfen- und Schülerhände thätig waren, mag in Kolmar zurückgeblieben sein. Ludwig Schongauer, ein (wahrscheinlich älterer) Bruder Martins, früher in Ulm ansässig, seit 1486 Bürger von Augsburg, ließ sich

nach dem Tode Martins in Kolmar nieder und übernahm 1492 den Betrieb der Werkstatt (D. Burckhardt, a. a. O. S. 76 ff.). Während von Ludwigs Malereien, trotz mannigfacher Spuren seiner ausgedehnten Thätigkeit, bisher nichts mit Bestimmtheit hat ermittelt werden können, liegen uns eine Anzahl von Stichen mit dem Monogramm L ✠ S vor, welche ihm zugeschrieben werden dürfen (Passavant, P. Gr. II, S. 115 ff.). Es sind Arbeiten einer etwas unsicheren Hand, welche jedoch eines individuellen Gepräges nicht ermangeln. Die Technik ist durchaus zeichnerisch, mit unregelmäßig geführten Kreuzschraffierungen; die Wirkung hat etwas Zerfahrenes. Von entwickelter Perspektive finden wir noch keine Spur, und auch die Zeichnung, besonders der Extremitäten, läßt vieles zu wünschen übrig. Das durch seinen Gegenstand erheblichste unter den monogrammierten Blättern Ludwigs, die Kreuzabnahme, finden die Leser nach dem einzigen, bisher bekannt gewordenen Abdruck (in der Albertina zu Wien) umstehend reproduziert (Abb. 18). Es giebt von dem derben, realistischen Wesen des Meisters einen klaren Begriff. Mit Martins Art und Kunst hat es nichts zu schaffen. Die übrigen Stiche Ludwigs geben fast ausschließlich Darstellungen aus dem Tierleben von zum Teil recht gelungener Charakteristik.

Ob auch das unvollendet gebliebene große Blatt der „Jakobsschlacht," welches unter Martin Schongauers Arbeiten figuriert (B. 53), dem Bruder zuzuschreiben ist, wie D. Burckhardt will (a. a. O. 81 ff.), bleibt bei der Verschiedenheit von den monogrammierten Stichen Ludwigs für uns noch zweifelhaft. Jedenfalls aber ist die „Jakobsschlacht" eine Werkstattarbeit, an deren Ausführung Martin unmöglich beteiligt gewesen sein kann und die wir uns ganz gut auch erst nach des Meisters Ableben entstanden denken können. Die „Lahmheit in Stellungen und Gesichtsausdruck" und die auf keinem echten Stiche Martins nachweisbare Form des Monogramms zeugen für diese Auffassung, wie schon Seidlitz richtig bemerkt hat (a. a. O. S. 175). — Den sonstigen Arbeiten der Gesellenhände weiter nachzugehen, wäre müßig. Auch von den zahlreichen Kopisten und Nachempfindern kann hier nicht im Einzelnen die Rede sein. Es genügt für unseren Zweck, zu konstatieren, daß der Einfluß von Schongauers Kunst und Technik auch nach des Meisters Tode noch Dezennien lang in Wirkung blieb und sich nicht nur auf die Kreise der oberdeutschen Schulen, sondern auch auf entlegene Gebiete, namentlich auf den Niederrhein erstreckte, wie speziell die Arbeiten der Monogrammisten ·B ✠ R·, H·B·, ·L· [Monogramm], des Urhebers der geistvoll phantastischen „Versuchung Christi" (B. VI, 361, 1), welcher zu den bedeutendsten Stechern seiner Zeit gehört, u. a. beweisen. — Einzelne dieser Nachfolger und Schüler erhoben sich durch ihr Talent zu einer freieren Stellung; einigen hat man daher auch bestimmte Namen gegeben, welche jedoch sämtlich noch der wissenschaftlichen Begründung entbehren.

So vornehmlich bei Albrecht Glockenton und Wolf Hammer, wie die Träger der Monogramme A G. und W A H genannt zu werden pflegen. Der erstere nimmt unter den Schülern Martin Schongauers die erste Stelle ein. „Er kommt seinem großen Vorbilde in Zeichnung und Stichweise sehr nahe. Seine Stiche zeichnen sich in frühen Drucken durch einen nur ihnen eigentümlichen feinen Silberton aus, und auch abgesehen von den Kopien nach Schongauer, die er mit einer für seine Zeit ungewöhnlichen Genauigkeit ausführte, zeigt er sich in eigenen Kompositionen als ein

bedeutender Künstler." — „Besonders charakteristisch, neben den geraden, in Häkchen endigenden Knickfalten, sind für ihn die Köpfe mit dem am Schädel eng und glatt anliegenden Haar, das an den Schläfen in übertriebener Lockenfülle nach beiden Seiten flattert." Diese von Lehrs (Repertor. IX, 1) gegebene Charakteristik paßt zunächst vollkommen auf den fälschlich dem Martin Schongauer zugeschriebenen größeren heil. Georg (B. 52), den wir daher mit Entschiedenheit dem Monogrammisten A. G. vindizieren müssen. Außerdem gehören ihm noch fünf unbezeichnete Stiche an: ein Christus am Kreuz und vier Wappen der Domkapitel und Kirchenfürsten von Würzburg und Eichstädt, welche sich zum Schmuck dortiger Missalien von 1479, 1481 und 1482 verwendet finden. Sie fallen offenbar in die frühe Zeit des Meisters. Seine späteren Arbeiten tragen sämtlich das Monogramm. Wir erwähnen von den selbständigen Kompositionen das anmutige Blatt mit der Anbetung der Könige (B. 1), den Gekreuzigten (B. 14) und die in vier Plattenzuständen bekannte Folge von zwölf Blättern zur Passion (B. 2—13), welche teilweise, wie jetzt fest steht, für die gemalte Reihe von sechzehn Darstellungen aus dem Leben Mariä und der Passion im Museum zu Kolmar als Vorbilder gedient haben. In der Anbetung der Könige und bei dem Gekreuzigten wollte Waagen*) Anklänge an Rogier wahrnehmen. Unter den Schongauer-Kopien des Monogrammisten A. G. seien der Tod Mariä und die Doppelfolge der klugen und der thörichten Jungfrauen hervorgehoben. — Der Monogrammist W⁂H erweist sich als ein Handwerksgehilfe des Meisters A. G., der teils dessen Stiche, teils die Blätter Martin Schongauers ziemlich ungeschickt kopierte und auch aus Motiven anderer Zeitgenossen und Vorläufer, zum Teil aus Blättern des Meisters E. S. sich Material zu neuen Stichen holte. Unter seinen Arbeiten nach Martin Schongauer ist vornehmlich die Kopie der großen Kreuztragung (B. 21) bemerkenswert, von welcher das Dresdener Kabinett den einzigen bisher bekannt gewordenen Abdruck besitzt. Die Platte wurde von dem Monogrammisten A. G. später aufgestochen und in diesem Zustande kommt das Blatt häufig vor. — Als Beispiel der Abhängigkeit des Monogrammisten W. H. von dem Meister E. S. hat das auch gegenständlich sehr merkwürdige Blatt des Liebesgartens ein besonderes Interesse.**) Einzelne Züge sind direkt dem Vorgänger entlehnt, das meiste ist demselben frei nachgebildet. Verglichen mit der Darstellung desselben Gegenstandes durch den oben besprochenen „Meister der Liebesgärten," sehen wir die Kunst in der Schilderung des äußeren Lebens, der Sitten, Trachten und Umgangsformen der Zeit, vor allem aber in der Vertiefung und Abstufung des Raumes hier bedeutend vorgeschritten. Während sich die Vorgänge dort auf einem teppichartig behandelten Wiesengrunde abspielen, gewährt uns die Darstellung hier ein mannigfaltig gegliedertes landschaftliches Bild. Über den Burghof hinweg, in welchem eine Anzahl stutzerhaft gekleideter Herren mit ihren Damen kosen, blicken wir hinunter in ein Flußthal mit Badenden und Schiffen, und über ein weites Feld, auf dem sich Krieger im Waffenhandwerk üben; links sprengt ein Reiter mit einer Dame hinter sich dem Liebesgarten zu; den Hintergrund füllen pyramidal gestaltete Bergkuppen.

---

*) Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien, II (1867), S. 278 ff.

**) In Lichtdruck abgebildet von H. G. Gutekunst, Die Kunst für alle, Taf. 19.

Das nämliche Bestreben, den Raum perspektivisch zu vertiefen und so zu einer bildartigen Wirkung zu gelangen, beherrscht auch das nebenstehend (Abb. 19) reproduzierte Blatt des Monogrammisten L A N. mit dem heil. Georg (Passavant, P. Gr. II, 175, 1), offenbar ebenfalls das Werk eines oberdeutschen Stechers, welcher namentlich in der Zeichnung des Pferdes seine unverkennbare Abhängigkeit von Martin Schongauer verrät. Der Blick schweift auch hier in eine bergige, mit Burgen und Ortschaften besetzte Ferne, in deren Tiefe links ein Gewässer sich ausdehnt. Baulichkeiten, Bäume, Figuren u. s. w. sind in den Größenverhältnissen und in der Behandlung der Raumabstufung angepaßt. Im Vordergrunde der Kampf mit dem Drachen, dem die Prinzessin mit lebhaftem Gestus zuschaut. Links in der Felshöhle ein Gerippe, an welchem ein Wolf nagt. In der Mitte vorn, zwischen Totenkopf und Knochen, das Monogramm des Stechers. — Fr. v. Bartsch*) wollte den Urheber des Blattes auf Grundlage des undeutlich monogrammierten Exemplars dieser Darstellung mit dem ohne Grund Hans von Windheim benannten Stecher identifizieren, der dem Meister des heil. Georg allerdings nahe steht, sich aber mit ihm an Geschicklichkeit nicht messen kann.

Zu den geistig bedeutendsten und auch in stecherischer Hinsicht ausgezeichnetsten Schülern des Kolmarer Meisters gehört unstreitig der leider gleichfalls dem Namen nach bisher unbekannte oberdeutsche Monogrammist B M., von dem wir in dem beigegebenen Stich des Johannes auf Patmos eine seiner trefflichsten Leistungen reproduzieren. Erfindung, Ausdruck und Behandlung zeugen für ein starkes und selbständiges Talent, welches jedoch seinen geistigen Zusammenhang mit Schongauer nicht verleugnen kann. Der Vergleich mit dessen oben abgebildeter Komposition desselben Gegenstandes ist nach beiden Seiten hin von großem Interesse. Das Werk des Meisters B M., welches bei Bartsch (VI, 392) nur vier Nummern zählt, ist neuerdings ungefähr auf ein Dutzend Blätter angewachsen**), und bei der unzweifelhaften Genialität des Stechers, die sich u. a. auch in der freien, leicht skizzierenden Art seines Vortrags kundgiebt, dürfen wir vermuten, daß es ein noch viel reicheres gewesen ist. Zu seinen bedeutendsten Arbeiten gehören vornehmlich noch die „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" (B. 2) und das ungewöhnlich große Blatt mit dem „Urteil Salomonis" (B. 1), mit Figuren bis zu 24 cm Höhe.

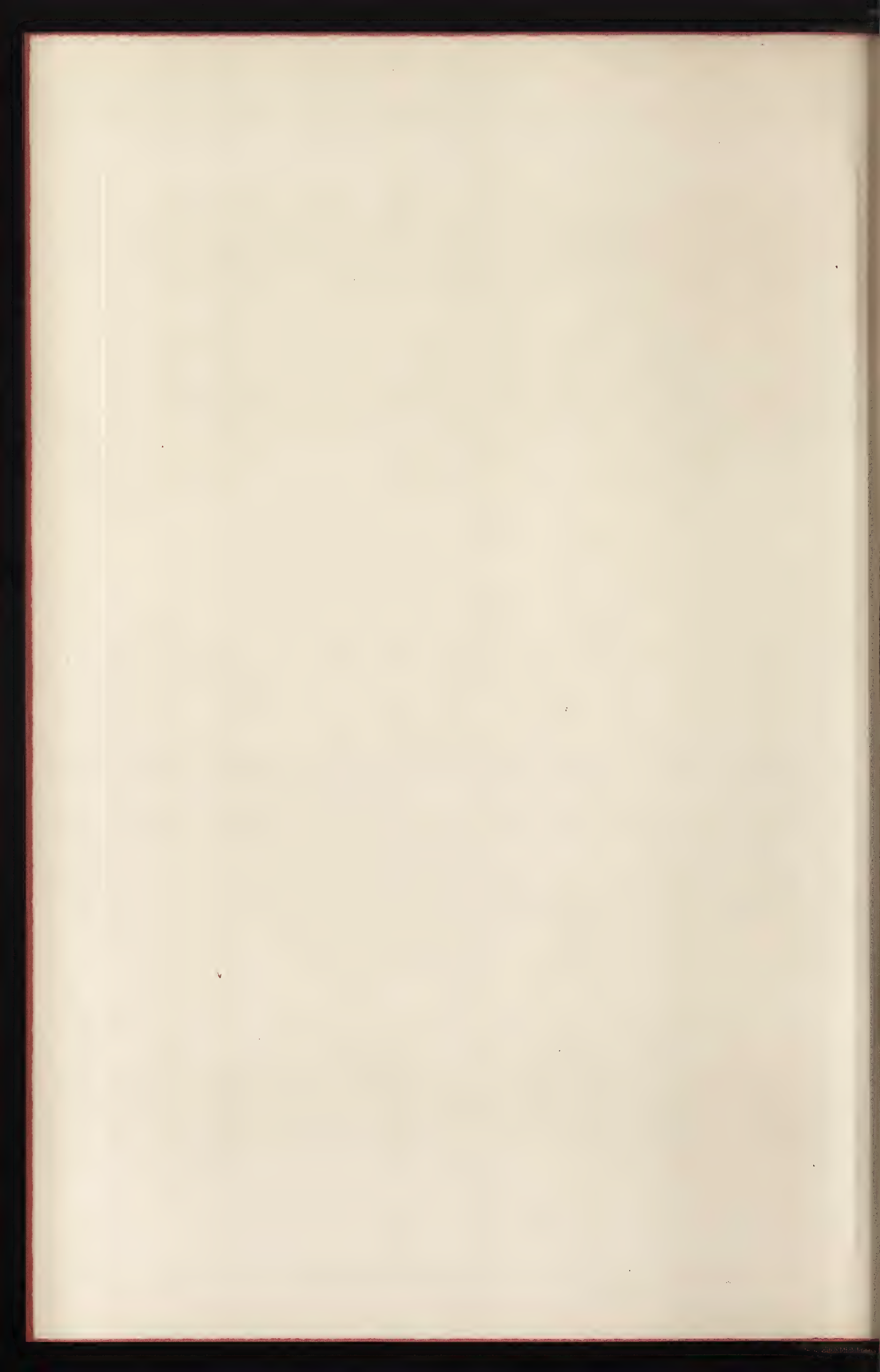
Sicher oberdeutsch ist auch der Monogrammist M Z., um dessen Persönlichkeit und Werk im übrigen ein ganzer Legendenkreis sich angesammelt hat. Man nannte ihn Martin Zasinger (oder Zatzinger), Mathäus Zagel, Zingel, Zink, Zwikopf, ohne daß für irgend einen dieser Namen auch nur der Schein einer urkundlichen Begründung aufzufinden wäre. Auch daß er ein Münchener von Geburt gewesen sei, steht als Hypothese rein in der Luft, weil es durchaus nicht bewiesen ist, daß die beiden großen Stiche „Der Ball" und „Das Turnier" (B. 13 u. 14), in welchen man Darstellungen der bayerischen Hauptstadt aus der Zeit und vom Hofe Herzog Albrechts IV. hat erkennen wollen, auch wirklich dorther entnommen sind. Nur so viel steht fest, daß

*) Die Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek in Wien, Wien 1854, S. 131, Nr. 1517.

**) Passavant, P. Gr. II, 124—126; Lehrs, Katalog d. German. Museums, S. 32, Nr. 135.



Johannes auf Patmos. Kupferstich; oberdeutsch. (Berlin; königl. Kupferstichkabinett.)





19. Der heil. Georg mit dem Drachen. Kupferstich vom Meister L. A. N.
(Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.)

der Urheber dieser beiden figurenreichen Stiche und einer Anzahl kleinerer Blätter, welche das angegebene Monogramm und die Daten 1500, 1501 und 1503 tragen, zu den interessantesten und selbständigsten Vertretern der deutschen Kupferstecherei von der Wende des Jahrhunderts zählt. Seine Domäne ist nicht das Andachtsbild, nicht der verklärte Schmerz der Passionsdarstellung. Es sind vorwiegend Marterszenen voll ausgesprochen realistischer Details und weltliche Motive von ganz moderner genrehafter Färbung, welche ihn beschäftigen. Dabei legt er ein großes Gewicht auf die Ausbildung der landschaftlichen Hintergründe, welche mit ihren zackigen Felsen, zart umrissenen Baulichkeiten und schlanken Tannenbäumchen an Altdorfersche und Dürersche Motive gemahnen; nur daß das Ganze hier noch nicht völlig abgeklärt und harmonisch ist. Die Behandlung der kleineren Stiche des MZ zeichnet sich durch ungemein zarte Konturierung und Modellierung aus; in einzelnen Blättern, wie der „Umarmung“ (B. 15), erzielt der Meister einen ganz modernen malerischen Reiz. Derber ausgeführt sind die beiden großen Darstellungen, welche als Kostüm- und Sittenbilder zu den wertvollsten Denkmälern ihrer Zeit gehören.

Trocken und langweilig erscheint uns hierneben der stofflich und zeitlich verwandte Mair von Landshut (Bartsch VI, 362 ff.; Passavant II, 156 ff.), dessen datierte Stiche die Jahreszahl 1499 tragen. Nur wenige seiner Gestalten sind in den Köpfen von individueller Charakteristik, die Körper und Gewänder meist so flach und roh, daß sie wie für Kolorierung berechnet erscheinen. Einige Blätter finden sich denn auch mit einem braunen oder grünlichgrauen Ton gedeckt und die Lichter darauf mit Weiß gehöht, so daß sie die Wirkung von Clairobscurs oder von Handzeichnungen machen. So z. B. „Simson und Delila“ (B. 3) in den Abdrücken der Wiener Hofbibliothek und des Städelschen Instituts zu Frankfurt a. M. Von gegenständlichem Interesse ist besonders das große Blatt der „Todesstunde“ (B. 10), auf welchem Freund Hein mit gespanntem Bogen unter drei im Hofe scherzenden Liebespaaren sich sein Opfer holt.

In die Reihe der minderen Talente gehört auch der vielumstrittene Meister W, nach jetzt wohl sicher stehender Ermittelung identisch mit dem Stecher „Wenceslavs De Olomvcz,“ wie der Name auf seinem nach M. Schongauer kopierten Blatt mit dem „Tode der Maria“ (B. 22) lautet. Dieser Wenzel von Olmütz*) hat in seiner früheren Zeit eine ganze Reihe von Stichen des Kolmarer Meisters, dann den sogen. Meister des Hausbuches von 1480, später mit Vorliebe Dürer kopiert. Er ist ein geschickter Techniker, aber kein Künstler von ausgesprochener Individualität. Besonders kenntlich macht er sich durch die „wulstige Draperiebehandlung“ und durch die Arbeit „mit krummen Strichen, die sich weniger der Schongauerschen als der des Meisters von 1480 anschließt;“ und zwar zeigt er durch seine ganze, etwa zwanzig Jahre ausfüllende Kopistenthätigkeit immer die gleiche Hand; „natürlich erscheint dieselbe in den nach Dürer ausgeführten Arbeiten teils durch die Bedeutsamkeit der Vorlagen

---

*) Die von Bartsch, P. Gr. VI, 317 begründete Urheberschaft dieses Stechers für sämtliche mit W bezeichneten Stiche wurde neuerdings durch W. Schmidt, Kunstchronik XXII (1887), Sp. 193 ff., und durch M. Lehrs, Katalog d. German. Mus. S. 34 ff. in überzeugender Weise bestätigt. Alle anderen Deutungen des Monogramms, z. B. die auf Wolgemuth oder auf dessen Werkstätte, dürfen hiernach als beseitigt angesehen werden.



20. Der heil. Paulus. Kupferstich vom Meister W.
(Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.)

gehoben, teils durch die lange Übung geschickter" (W. Schmidt). Von seinen Arbeiten nach Schongauer seien beispielsweise die „Geburt Christi" (B. 4) und der „Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes" (B. 69), von denen nach Dürer der „Traum" (B. 76), der „Spaziergang" (B. 94) — beide im Gegensinn — und der „Raub der Amymone" (B. 71) namhaft gemacht. — Bisher noch unermittelt ist der Ursprung seines merkwürdigen satirischen Blattes „Roma Caput Mundi" (Passav. II, 135, 71). — Die Art seiner Technik und Gewandbehandlung zeigt der umstehend (Abb. 20) reproduzierte Stich des heil. Paulus (B. 28). — Von besonderer Schönheit und Sauberkeit der Ausführung sind seine verschiedenen Stiche von Sakramentshäuschen im gotischen Stil, zierliche Baldachine mit Fialentürmchen, bisweilen mit kleinen Figuren ausgestattet und offenbar zu Vorlagen für Goldschmiede bestimmt. Eines der schönsten darunter ist das Baldachintürmchen, welches in seinem oberen Teil die kleine Figur des stehenden Heilands zu Füßen des Kreuzes und weiter unten die etwas größere Gestalt der Madonna mit dem Kinde zeigt (B. 54). Unterhalb der Madonna, am Mittelpfeiler, steht das Monogramm W. — Zu einem anderen ähnlichen Sakramentshäuschen gehört auch ein kleiner sechseckiger Grundriß (Lehrs a. a. O. S. 35, Note 3).

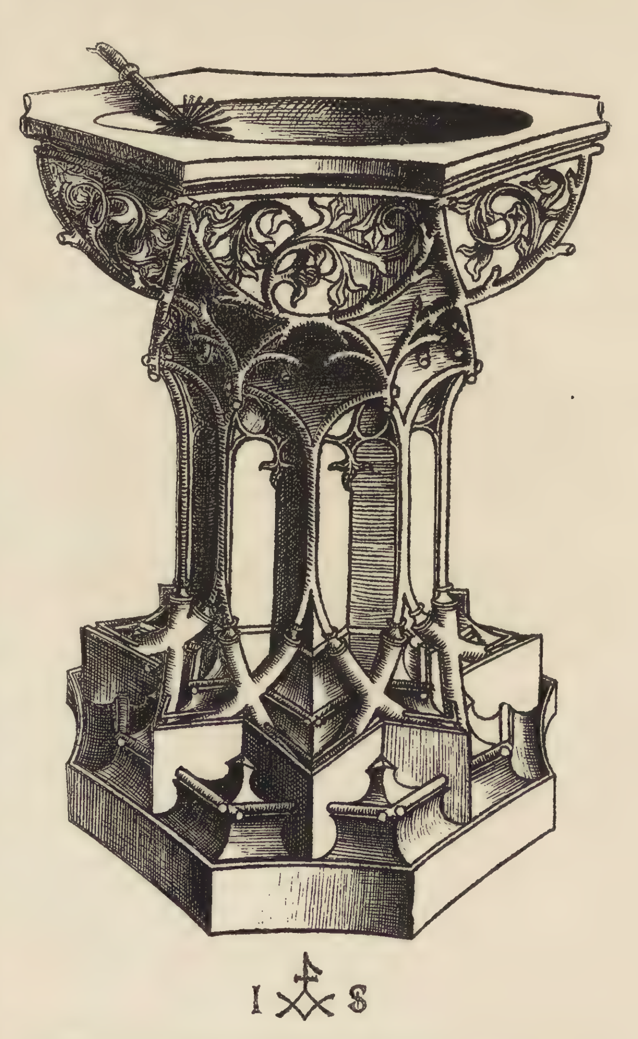
Gleichfalls als Vorlage für Werkmeister gedacht ist der interessante Stich eines Weihbrunnkessels mit dem Wedel, welcher das Monogramm I S, wahrscheinlich das Meisterzeichen Jörg Syrlins d. J. trägt (B. VI, 314, 1). Während nämlich Jörg Syrlin d. Ä., des Jüngeren Vater, bekanntlich das herrliche Chorgestühl des Münsters von Ulm schnitzte, wird die Erfindung des achteckigen, mit spätgotischem Ast- und Laubwerk verzierten Weihwasserbeckens daselbst dem jüngeren Jörg Syrlin zugeschrieben, und der angegebene, von uns reproduzierte Stich (Abb. 21) stimmt mit dem ausgeführten Gerät so vollkommen überein, daß die Annahme der gleichen Autorschaft für beide durchaus gerechtfertigt erscheint. Unter den Münstervisierungen von Ulm findet sich auch ein Blatt mit dem Namen Jörg Syrlins und dem Datum 1496, welches ganz dasselbe Monogramm wie der Stich trägt. Es muß sich dabei um den jüngeren Meister handeln, weil die Thätigkeit des Vaters nur bis 1493 nachweisbar ist. Wir haben somit den jüngeren Jörg Syrlin, Bildschnitzer von Ulm (geb. 1455), den deutschen Kupferstechern vom Ende des 15. Jahrhunderts beizugesellen. Ein zweites, mit gleicher Chiffre versehenes Blatt desselben Meisters, eine achteckige Platte mit einer geometrischen Zeichnung (Abb. 22), besitzt das British Museum.*) Offenbar ist darin der Grundriß des Weihwasserbeckens zu erblicken.

Jörg Syrlin ist übrigens nicht der einzige Meister, welchen die Bildnerei der damaligen Epoche zu dem Kontingente der deutschen Kupferstecher stellt. Auch Veit Stoß, der berühmte Urheber des Englischen Grußes in der Lorenzkirche zu Nürnberg, war nach Neudörffers Angabe nicht bloß Bildschnitzer, sondern auch Maler, Zeichner und Kupferstecher. Passavant (II, 153 ff.) hat zu dem bei Bartsch (VI, 66 ff.) nur drei Blätter umfassenden Werk des Meisters noch neun andere Stiche hinzugefügt und eine im wesentlichen zutreffende Charakteristik seiner Eigenart gegeben. Seine

*) W. H. Willshire, Catalogue of early prints in the British Museum, London 1883, II, 253, 735; Kunstchronik, XIX (1884), Nr. 23, 30 und 36.

Technik ist mehr malerisch als im strengen Sinne kupferstecherisch und macht daher bisweilen einen etwas unsicheren Eindruck; auch sind die Drucke häufig ungenügend. Im übrigen macht sich auch hier der feine, verständnisvolle Zeichner geltend, den die Skulpturen des Veit Stoß bekunden, und Ausdruck wie Bewegung der Gestalten haben oft die größte Lebendigkeit. Mit dem Zeichen auf des Meisters Bildwerken stimmt das Monogramm F ‡ S (Fitus Stoss) überein. Wir machen als eines der Hauptblätter die „Auferweckung des Lazarus" (B. 1) namhaft.

Bei den hier zuletzt besprochenen Stechern ist der Schuleinfluß Martin Schongauers natürlich nur im weiteren Sinne des Wortes aufzufassen. Dasselbe gilt in noch verstärktem Maße von der Gruppe der niederdeutschen Künstler, mit welcher wir die Betrachtung der Stecher des 15. Jahrhunderts abschließen. Der Kolmarer Meister war auch für sie das leuchtende Vorbild; manche seiner Kompositionen wurden von ihnen kopiert oder in Hauptzügen benutzt. Aber von einem direkten Zusammenhange mit Schongauers Werkstatt, wie er in so vielen unbestimmbaren Blättern anonymer Autoren jener Epoche deutlich zu Tage tritt, kann hier nicht die Rede sein. Überdies ist neben dem deutschen Element auch das niederländische wahrzunehmen. Manche dieser niederdeutschen Stecher erscheinen uns wie geistige Erben der flandrischen Malerschule. Bei einzelnen macht sich das niederländische Wesen so energisch geltend, daß wir an ihrer deutschen Abkunft zweifeln dürfen.



21. Weihwasserbecken im Ulmer Münster. Kupferstich von Jörg Syrlin d. J. (Hofbibliothek in Wien.)

An die Grenze Hollands, nach Zwolle, weisen die Bezeichnungen der Blätter eines niederrheinischen Meisters, welcher nach dem seiner Chiffre beigefügten Zeichen auch wohl der „Meister mit dem Schabeisen" genannt zu werden pflegt.

Er wird für identisch gehalten mit dem Meister Johann von Köln, welcher eine Zeitlang auf dem Agnetenberg bei Zwolle, dem frommen Zufluchtsorte des Thomas a Kempis, ansässig gewesen sein soll (Passavant II, 178 ff). Die Beischrift Zwoll (= Zwollensis, fälschlich Zwott gelesen), welche die Stiche des Künstlers tragen, zeugt wohl unzweifelhaft für eine längere Anwesenheit desselben in dem holländischen Städtchen. Einige seiner Kompositionen tragen den unverkennbaren Stempel der niederländischen Schule, andere weisen auf westfälische Vorbilder hin. Der künstlerische Wert der Blätter ist ein sehr ungleicher, ihre Durchbildung, namentlich in den oft beispiellos rohen und knolligen Extremitäten, im ganzen recht mangelhaft, wenngleich in stecherischer Hinsicht stets höchst fleißig und von metallischer Festigkeit. Zu den sorgfältigst behandelten Stichen gehört die große „Anbetung der heil. drei Könige" (B. 1), zu den empfindungsvollsten die „Trauer um den Leichnam Christi" (B. 7). Ein charakteristisches Blatt, in seinem derben, doch würdevollen Realismus, ist der stehende Erlöser, der den linken Fuß auf die Weltkugel setzt (B. 8). Originell in Auffassung und Komposition sind der „Heil. Christophorus zu Pferd, mit dem Christuskind auf der Schulter" (B. 12), der „Heil. Georg mit dem in der Luft schwebenden Drachen" (B. 13), der „Jüngling und der Pilger" (B. 16) und die als Darstellung eines antiken Stoffes besonders beachtenswerte, freilich sehr unschöne Komposition des Kentaurenkampfes (Pass. 77). Der Gesamteindruck des Werkes ist kein unbedeutender.



22. Grundriß zu dem Weihwasserbecken von Jörg Syrlin. (London, British Museum.)

Harmonischer und erfreulicher wirken freilich die Stiche des zweiten hierher gehörigen Meisters, welcher die entschiedensten Einwirkungen von der flandrischen Kunst erfahren hat, des geistig wie technisch gleich hoch zu schätzenden Franz von Bocholt, wie seine Chiffre F V B gewöhnlich gedeutet wird; allerdings ohne jeden haltbaren Beweis, da uns verbürgte Nachrichten über seine Geburt und seinen Aufenthalt in jener westfälischen Stadt fehlen. Der Meister hat sich mit dem Studium Schongauers eingehend beschäftigt, wie seine treffliche Kopie von dessen „Versuchung des heil. Antonius" beweisen kann. Aber noch näher standen dem Niederdeutschen offenbar die Meister Dirk Bouts und Rogier van der Weyden; in manchen seiner Blätter, wie z. B. in dem „Urteil des Salomo" (B. 2) und der von uns mitgeteilten „Verkündigung" (B. 3) erkennt man deutlich den Einfluß ihrer Vorbilder. Das Beispiel giebt auch einen klaren Begriff von dem fein gebildeten Geschmack, der zarten Empfindung



Die Verkündigung Mariae. Kupferstich von F. V. B.

(Berlin, königl. Kupferstichkabinett.)



und der minutiösen Sorgfalt in der Ausführung aller Details, welche die besseren Arbeiten des Meisters kennzeichnen. Durch das Fenster dringt das helle Sonnenlicht und durchwärmt das trauliche, mit zierlichem Gerät und geschnitzten Möbeln ausgestattete Gemach. Wir glauben eine Vorstufe zu Dürers „Hieronymus im Gehäus“ vor Augen zu haben.*) Bei diesem Stecher tritt auch das Bestreben, den Gewandstoff als solchen technisch zu charakterisieren, bisweilen mit dem glücklichsten Erfolge hervor. Damit verbindet sich ein oft überraschend klarer und frischer Druck, wie wir ihn beispielsweise an dem Exemplar des „Jacobus major“ (B. 8) der Wiener Hofbibliothek bewundern können.

Daß „Franz von Bocholt“ sich bei Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolgern bereits hoher Schätzung erfreute, beweist u. a. sein niederdeutscher Stammesgenosse, der Bocholter Kupferstecher Israhel van Meckenem († 1503), welcher verschiedene Platten des Meisters F V B retouchiert, auf einigen derselben das ursprüngliche Monogramm durch das seinige ersetzt hat. Dieser vielgenannte und höchst produktive Mann erscheint überhaupt als der Typus des gewerbsmäßig arbeitenden Kupferstechers jener Zeit. Unter den etwa fünfhundert Blättern, auf welche sich Israhels Werk beläuft**), ist kaum eines als Originalkomposition von seiner Hand zu betrachten. Es sind sämtlich Reproduktionen oder Kopien nach Gemälden, Zeichnungen und Stichen anderer Meister oder auch Kompositionen, in denen einzelne Motive aus älteren Stichen verwendet und mit anderweitig entlehnten Figuren zusammengestellt sind. Obwohl kein ungeschickter Techniker, wie dies bei seiner großen Produktivität erklärlich erscheint, erweist er sich doch in der Zeichnung recht ungenügend, geist- und geschmacklos, und höchstens zum Ausdruck eines derben Humors fähig, aber jeder feineren Empfindung bar. Am besten gelingen ihm Porträts. Auch ornamentale Gegenstände, Kirchengeräte u. dergl. hat er nicht ohne Verständnis dargestellt. Charakteristisch für ihn ist die längliche Gesichtsform mit dem „kleinen, etwas säuerlich herabgezogenen Mund, dessen Breite gewöhnlich der Nasenspitze entspricht.“ — „Dieser stereotype Zug, der noch durch zwei von den Nasenflügeln bis über die Unterlippe hinausreichende Schattenfalten verstärkt wird, verleiht den Gesichtern das Aussehen von zusammengedrückten Gummiköpfen.“ Auch in der Musterung der Gewänder findet sich ein für Israhel charakteristisches Element. „Dieses Stoffmuster besteht in der Regel aus einem sechsstrahligen Stern, der rings von sechs halbkreisförmigen Linien, die sich indes nicht berühren, umschlossen wird.“ ***)

Unter den Gemälden hervorragender Meister, welche in Israhels Kupferstichen wiederkehren, sind in erster Linie die vier Augsburger Dombilder des älteren Hans Holbein zu nennen. Sie decken sich mit vier Stichen aus Meckenems Folge des Marienlebens (B. 30, 31, 32 u. 37), und Woltmann (Holbein, 2. Aufl. II, 45) erkannte unzweifelhaft richtig, daß der Stecher nicht die Bilder selbst, sondern des Künstlers Entwürfe zu denselben reproduziert hat. „Auch diejenigen (acht) Darstellungen von Meckenems Marienleben, welche wir nicht unter den Augsburger Dombildern

*) Waagen, Kunstdenkmäler in Wien, II, 250.
**) M. Lehrs, Repertorium f. Kunstwiss. IX, S. 155.
***) Ders., Katal. d. German. Mus. S. 44; vergl. auch Waagen a. a. O. II, S. 251.

wiederfinden, gehen entschieden auf Erfindungen des älteren Holbein zurück." Auf mehreren von ihnen, besonders auf der „Vermählung Mariä" (B. 33) und auf der „Krönung Mariä" (B. 41) sind die Holbeinschen Typen und schlanken, kleinköpfigen Gestalten unverkennbar. Dabei kommen auch einzelne Abweichungen vor, und zwar stets zu Ungunsten der Stiche, die vornehmlich im Ausdruck hinter den Gemälden weit zurückstehen. — Auch die Folge von 55 kleinen Stichen mit dem „Leben Christi," welche sich — leider nirgends ganz vollständig — in verschiedenen Sammlungen (am reichhaltigsten in Berlin, Dresden, London und Nürnberg) findet und von Lehrs mit überzeugenden Gründen dem Israhel zugeschrieben worden ist (Katalog des German. Museums S. 41—55), könnte vielleicht nach irgend einem Cyklus von Gemälden an einem zu Grunde gegangenen Altarwerk eines gefeierten niederrheinischen Meisters von dem Stecher kopiert worden sein. Für die Berühmtheit der Vorbilder zeugt der Umstand, daß davon zahlreiche Wiederholungen, in größere und kleinere Gruppen geordnet, sich nachweisen lassen, welche jedoch keine Kopien der Stiche Meckenems sind; fünfzehn der Darstellungen fanden Aufnahme in die „Armenbibel," das bekannte xylographische Andachtsbuch jener Zeit. Möglich ist es übrigens auch, daß Meckenem für sein „Leben Christi" nicht einen zusammenhängenden Gemälde-Cyklus kopiert, sondern verschiedene Kupferstich- und Holzschnittfolgen älterer oder zeitgenössischer Meister kompiliert hat, wie das verschiedentlich ihm nachzuweisen ist. — Von seinen zahlreichen Kopien nach Stichen Schongauers, zum Teil im Gegensinn, braucht hier keine besonders aufgeführt zu werden. Nach Dürer kopierte er u. a. die „Heil. Familie mit der Heuschrecke" (B. 44), ferner den „Spaziergang" (B. 94) und die „Vier nackten Weiber" (B. 75), welche letzteren zwei wir auch unter den Stichen Wenzels von Olmütz finden. Außerdem wurden der Meister E. S., der „Meister des Hausbuches" und andere Stecher seiner Zeit von ihm in Kontribution gesetzt. An die „Gefangennahme Christi" aus der „Passion" des Meisters E. S. lehnt sich z. B. eines der vorhin erwähnten Blätter aus dem „Leben Christi" deutlich an. Bei anderen, so z. B. auch bei der von uns reproduzierten „Enthauptung Johannis des Täufers" (B. 8), ist das Vorbild noch unbekannt.

Im übrigen besitzt Israhel van Meckenem, gerade wegen dieser weit ausgreifenden Vorbilderschaft seiner Kunst, in welcher uns manches verlorene Original bedeutender Meister erhalten sein mag, ein mannigfaches kunst- und kulturgeschichtliches Interesse, obwohl wir sein selbständiges künstlerisches Verdienst als Erfinder auf ein Minimum reduzieren müssen. — Die richtige Erkenntnis seiner Stellung und seines handwerksmäßigen Betriebes läßt vor allem darüber keinen Zweifel mehr bestehen, daß der deutsche Kupferstich am Ende des 15. Jahrhunderts durchaus keine rein selbstschöpferische Kunst war, sondern vielfach den Charakter einer bloß reproduzierenden, für das Massenbedürfnis arbeitenden, kompilatorischen Thätigkeit angenommen hatte, welche erst durch das Eingreifen eines Genius von so eigenartiger Natur und Gestaltungskraft, wie Dürer sie besaß, ihre Ursprünglichkeit zurückgewinnen und zu höheren Zielen sich aufschwingen konnte.



Die Enthauptung Johannis des Täufers. Kupferstich von Israhel van Meckenem.

(Berlin, königl. Kupferstichkabinett.)



3. Der Holzschnitt des fünfzehnten Jahrhunderts.

a. Die ältesten Formschnitte und Schrotblätter. — Das Blockbuch. — Zeitangaben und Meisternamen. — Klösterlicher und bürgerlicher Betrieb.

Daß der Holzschnitt bis zu seiner ersten, ebenfalls durch Dürer herbeigeführten Blüte einen viel längeren Weg zu durchmessen hatte als der Kupferstich, erklärt sich aus der eingangs erörterten Lage der Dinge von selbst. Seine Anfänge reichen in Deutschland weit über den Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts zurück. Die Bedingungen für einen wahrhaft künstlerischen Betrieb lagen bei ihm noch ungünstiger als beim Kupferstich. Der älteste Holzschneider war ein gewöhnlicher Handwerker, der in der Regel nach seinen eigenen unbeholfenen Zeichnungen Bilder für den Massenbedarf, für die Erbauung und Belehrung des gemeinen Mannes herzustellen hatte. Das Aussehen dieser primitiven Holzschnitte ist daher meistens abstoßend und roh. Derbe Linien, mit breiter Feder gezeichnet, geben die äußeren Umrisse wie die innere Gliederung der Gestalt; Schatten, Modellierung, Perspektive fehlen gänzlich (s. Abb. 23). Man sieht der Technik deutlich den Ursprung aus dem Zeugdruck an; in manchen der ältesten deutschen Holzschnitte, z. B. in dem „Tod der Maria" des Germanischen Museums*), hat man sogar höchst wahrscheinlich nur Holzmodel zu erkennen, welche zum Vordrucken von Stickmustern bestimmt waren. Erst allmälig dringt an Stelle dieser primitiven, rein zeichnerischen eine mehr bildmäßige Auffassung und Behandlung des Holzschnittes durch, seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts mit wachsenden Erfolgen. Figuren und Gewänder werden durch kurze Schraffierungen gerundet, Schattenpartien durch Strichlagen angedeutet, auch wohl einzelne Stücke der Darstellung, wie Schuhe, Pferdehufe, Wappenzeichen u. dergl., ganz schwarz gelassen, endlich die verschiedenen Pläne des Bildes durch Hintereinanderstellung und Größenabstufung der Figuren in eine Art von Perspektive gebracht. Bei aller noch immer vorherrschenden Handwerksmäßigkeit und äußeren Roheit bekunden die deutschen Holzschnitte dieser Zeit in der Erfindung und Komposition oft so viel Geist und Stilgefühl, daß der Gedanke sich aufdrängt, in ihnen Kopien von Werken bedeutender Künstler zu erblicken, obschon der Nachweis derartiger Vorbilder schwerlich gelingen wird. Nicht selten mögen es Nachbildungen aus zweiter und dritter Hand gewesen sein, welche die Holzschneider, so gut wie es eben ging, für ihren fabrikmäßigen Zweck auf den Stock übertrugen. Ein bedeutsamer Umschwung trat gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts dadurch ein, daß hervorragende Maler für den Holzschnitt direkt auf den Stock zu zeichnen begannen. Dem Holzschneider fiel von nun an lediglich die xylographische Wiedergabe der Zeichnung zu und seine Aufgabe war, diese mit höchster Treue durchzuführen.

Material und Werkzeug des ältesten Holzschnittes waren Langholz und Schneidemesser. Diese bildeten wenigstens die Regel und genügten auch vollkommen jener schlichten Technik, welcher die genaue Reproduktion der Zeichnung als einziges Ziel gesetzt war. Der Xylograph schneidet aus dem Stück nach der Länge gesägten und

*) A. Essenwein, Die Holzschnitte des 14. und 15. Jahrhunderts im Germanischen Museum zu Nürnberg, 1875, Taf. I. II.

sorgfältig geglätteten Birnbaumholzes, auf dessen Fläche die Zeichnung aufgetragen ist, mit dem Messer die leeren Stellen heraus, so daß nur die gezeichneten Linien oder Massen stehen bleiben. Während also beim Kupferstich die für den Abdruck bestimmten Umrisse oder Strichlagen eingegraben werden, ist hier das Gegenteil davon der Fall: sie erscheinen durch das Wegschneiden der leeren Stellen erhöht; der Kupferstich giebt Tiefdruck, der Holzschnitt Hochdruck. Die von dem Messer herausgeschnittenen tiefen Stellen erscheinen im Abdruck des Holzstockes weiß, die in der Höhe der Fläche stehen gebliebene Zeichnung kommt schwarz.

Eine Ausnahme von dieser Regel bilden die als Schrotblätter (gravures en manière criblée, dotted prints) bekannten alten Drucke, welche die Zeichnung weiß auf schwarzem Grunde zeigen. Man war über ihre technische Herstellung lange Zeit im unklaren. Neuere Untersuchungen*) ergeben, daß wir Hochdrucke in ihnen zu erblicken haben, die gleich den Tonschnitten der modernen Xylographie nicht mit dem Messer, sondern im wesentlichen mit dem Grabstichel ausgeführt sind. Während der alte Holzschnitt sonst das Bild in Schwarz aus dem weißen Grunde herausarbeitet, ist dasselbe beim Schrotblatt durch weiße Linien und Punkte hergestellt. Die Punkte machen sich besonders bemerkbar; in England hat man die Technik daher nach den „dots" benannt. Zu ihrer Herstellung haben sich die Arbeiter entweder der Punzen oder vielleicht auch einer Art von Geigenbohrern bedient, wie sie die Uhrmacher gebrauchen. Die Punkte kommen meistens in einfacher Nebeneinanderstellung vor, besonders zur Wiedergabe von eintönigen Flächen, Stoffen, Hintergründen u. dergl., bisweilen aber auch gemischt mit gekreuzten Linien und kleineren Pünktchen, um eine reichere stoffliche Wirkung oder Musterung hervorzubringen. Formen, die sich in größerer Zahl wiederholen, wie die Lilie im Gewandmuster der untenstehenden Madonna (Abb. 24), scheinen ebenfalls durch Punzen hergestellt zu sein. Zu dieser Arbeit in weißen Linien und Punkten wurde übrigens auch die schwarze Linie hinzugezogen, an solchen Stellen, wo sie nicht zu entbehren war, nämlich zur Andeutung irgend einer Form im höchsten Licht; diese blieb dann von der herausgestochenen Masse stehen. Die Gesamtwirkung der in solcher Weise hergestellten Blätter ist ihrer komplizierten Technik wegen eine weit bedeutendere und glänzendere als die der schlichten Messerschnitte. Sie hängen durch die Werkzeuge des Stichels und des Punzens mit der Goldschmiedekunst und dem Kupferstich zusammen und wurden gewiß in der Regel nicht auf Holz, sondern auf Metall ausgeführt; als Hochdrucke müssen sie jedoch den Holzschnitten beigeordnet werden.

Bei diesem Anlaß möge die früher weit verbreitete Meinung berührt werden, daß das Material des ältesten Formschnittes überhaupt Metall, nicht Holz gewesen sei.**) Diese Ansicht darf gegenwärtig als beseitigt erachtet und angenommen werden, daß dem Metallschnitt gerade für die Anfänge des Bilddruckes lange nicht diejenige

*) S. R. Köhler in der Chronik für vervielfältigende Kunst, 1889, Nr. 9; vergl. auch J. Schönbrunner, ebendaselbst, Nr. 12. Der erstere Aufsatz verzeichnet die wichtigste ältere Litteratur.

**) C. Fr. v. Rumohr, Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst, Leipzig 1837, S. 97 ff.; Passavant, P.-Gr. I, 20 ff.; Weigel und Zestermann, Anfänge der Druckerkunst, I, 21 ff.



23. Die heil. Veronika mit dem Schweißtuche Christi. Holzschnitt.
(Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.)

Bedeutung zukommt, welche man ihm früher beimessen wollte.*) Nur ausnahmsweise ist in der ältesten Zeit neben dem Holz auch Messing oder ein anderes weiches Metall (Letternmetall, sog. Schriftzeug?) für den Hochdruck in Verwendung gekommen, als Regel, wie gesagt, bei der Stichel- und Punzenarbeit der Schrotblätter. In der Blütezeit der deutschen Buchillustration (gegen Ende des 15. und im Laufe des 16. Jahrhunderts) hörte der Metallschnitt gänzlich auf. Nur Ornamente, Zierleisten und sonstige kleinere Illustrationen, welche — wie die Bildchen der auf Pergament gedruckten französischen Gebetbücher (livres d'heures) — eine besonders feine, miniaturartige Behandlung erheischten, um scharfe und klare Drucke zu liefern, werden auch damals noch vielfach in Metall geschnitten sein. Das Aussehen der ältesten Bilddrucke, welche man früher für Metallschnitte zu halten gewohnt war, steht zu jenen Zierdrucken im geraden Gegensatz. Sie sind, wie in der Zeichnung und im Schnitt unbehilflich, so auch im Abdruck roh und unvollkommen.

Der Bilddruck scheint vor der Erfindung der Buchdruckerpresse teils nach Art des Zeugdruckes durch Aufpressen, teils durch Reiben hergestellt worden zu sein. Und zwar ging das erstere Verfahren wohl dem letzteren voraus. Dafür spricht sowohl die eigentümliche Druckfarbe als auch die sonstige Beschaffenheit der ältesten Blätter. Ihre Farbe ist dick und ölig aufgetragen, die Linien sind selten rein, meistens ungleichmäßig und abgerissen. Der Druck verrät in seinem ganzen Aussehen ein Verfahren, welches der nötigen Festigkeit und Sicherheit entbehrt. Auch die Rückseite der ältesten Holzschnitte zeugt für die primitive Technik des Aufpressens. Man bemerkt daran keine tieferen Eindrücke oder Quetschungen, wie sie bei den Reiberdrucken vorkommen und wie die Buchdruckerpresse sie wieder in anderer Weise hervorbringt. Einen Beleg für diese Eigenschaften des ältesten deutschen Bilddruckes bietet das unten in nur wenig verkleinertem Maßstabe wiedergebene Blatt der Wiener Hofbibliothek (Abb. 25) mit der Darstellung des heil. Vitus, Patrons von Böhmen, in fürstlicher Tracht mit dem Herzogshut, auf der Linken ein Buch mit seinem Symbole, dem Hahn (Fr. v. Bartsch, Nr. 2527; vgl. Weigel und Zestermann, Anfänge der Druckerkunst, Nr. 306; Passavant, P.-Gr. I, 14).

Einen höheren Reiz empfing der primitive Holzschnitt durch seine bunte Kolorierung. Wir dürfen sie uns bei den einfachen Linienschnitten als Regel denken. Erst die Farbe macht aus dem ältesten Holzschnitt ein Bild im kleinen. Auch die Schrotblätter finden sich häufig koloriert und zwar nicht selten mit feinem Geschmack in der Farbenwahl, während die Masse der sonstigen kolorierten Holzschnitte auch in dieser Hinsicht als Handwerksware sich erweist. — Man hat den Versuch gemacht, nach dem Kolorit eine Scheidung und Gruppierung der frühesten Holzschnitte vorzunehmen, und jedenfalls liegt die Vermutung nahe, daß die Hauptrichtungen der Malerschulen auch den Geschmack der Holzschnittilluminierer beeinflußt haben. Das lebhafte Kolorit der schwäbischen Meister leuchtet in den Bilddrucken von Ulm und Augsburg; auf den Blättern der Nürnberger Xylographenschule wiegen minder kräftige Töne vor: das Karmoisin geht ins Bräunliche, das Gelb ist in der Regel mattes Ockergelb; die Farbenskala der Holzschnitte vom Niederrhein bewegt sich meistens in

*) Fr. Lippmann, Repertorium f. Kunstwiss. I, 222 ff.



24. Madonna zwischen musizirenden Engeln. Schrotblatt.
(Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.)

zarten, blassen Halbtönen. — Die Kolorierung der Holzschnitte läßt auch deutlich verschiedene Stufen der geschichtlichen Entwickelung erkennen. Die ältesten Blätter mit einfachen Umrissen sind in gleichmäßig aufgetragenen, platt hingesetzten Farben koloriert. Später macht sich eine Schattierung bemerklich, mit dunkleren Farben in den Tiefen, z. B. bei der Gewandung.

Einen wichtigen Punkt in der Entwickelung des Holzschnittes bildet sein Verhältnis zur Schrift. Die ältesten xylographischen Blätter sind ohne jede schriftliche Beigabe*). Das Bild erklärt sich selbst; die allbekannten Vorgänge aus der biblischen Geschichte, die Heiligenfiguren, die Martyrien, sie bedürfen keiner Bezeichnung oder Umschreibung. Die Bilder sollen dem Volk nur vergegenwärtigen, was ohnehin in seiner Seele lebt; sie versinnlichen ihm sein geistiges Eigentum. — Auch die Spielkarten, welche sicher zu den frühesten Erzeugnissen der Holzschnittfabrikation zählten, beschränkten sich gewöhnlich auf das Bild, unter einfacher Beigabe von Ziffern und Namen. — Anders gestaltete sich die Sache, sobald mit der Anschauung eine reichere Belehrung verbunden, Verstand und Phantasie durch neue Vorstellungen beschäftigt werden sollten. In solchen Fällen war das Bild für ein Publikum bestimmt, welches des Lesens kundig, der eingehenderen Unterweisung bedürftig war. Den Darstellungen wurden Spruchbänder eingefügt, Unter- und Überschriften gegeben, dann auch die Bilder wohl mit förmlichen Texten, Sprüchen, Reimen, kurzen Erzählungen begleitet. Es entsteht eine den Bildern angehängte Flugblätterlitteratur, welche für die Geschichte des Schrifttums und der Sprache nicht minder wichtig und belehrend ist, als für die der Kunst. Die Schrift wurde bei allen diesen Blättern, wie das Bild, von dem Xylographen geschnitten; sie bildet mit der bildlichen Darstellung eine zusammenhängende Holztafel. Und eine aneinander geheftete Reihe solcher Holztafeldrucke ergiebt das sogenannte Blockbuch. Beide Formen des alten Holzschnittes, der einzelne Tafeldruck und das aus einer Folge von Tafeln bestehende Blockbuch, haben daher mit der eigentlichen Buchillustration nichts zu thun. Es sind reine Erzeugnisse der Xylographie, nicht der Typographie. Erst nachdem die beweglichen Lettern erfunden waren, löst sich das alte Verhältnis von Bild und Schrift, wie es in den Tafeldrucken und Blockbüchern obgewaltet hatte. Buchdruck und Bilddruck gingen ihre eigenen Wege, um dann auf höherer Stufe wieder zusammen zu treffen und das gedruckte illustrierte Buch zu schaffen.

Auch die Tafeldrucke und Blockbücher werden in stofflicher Hinsicht völlig von der mittelalterlichen Tradition beherrscht; religiöse Darstellungen bilden ihren Hauptinhalt, die Kirche bewahrt noch immer ihren weitreichenden Einfluß auf Bild und Schrift; sie verkündet durch die Bilder ihre Heilswahrheiten, sie weist durch sie auf die

*) Reiches Anschauungsmaterial bieten die bereits oben erwähnten „Anfänge der Druckerkunst" von T. O. Weigel und Ad. Zestermann, sowie die Sammelwerke von Essenwein über die Holzschnitte des 14. und 15. Jahrhunderts im Germanischen Museum und von W. Schmidt über die frühesten und seltensten Denkmale des Holz- und Metallschnittes in den Münchener Sammlungen; ferner R. Z. Becker, Holzschnitte alter deutscher Meister in den Originalplatten gesammelt von Hans Albr. v. Derschau, Gotha, 1808—1816, Fol.; endlich G. Hirth und R. Muther, Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten. München und Leipzig 1888 ff. Fol. — Man vergl. auch die Aufzählungen bei Passavant, P.-Gr. I, 27 ff. und Br. Bucher, Geschichte d. techn. Künste I, 365 ff.



25. Der heil. Vitus. Holzschnitt. (Hofbibliothek in Wien.)

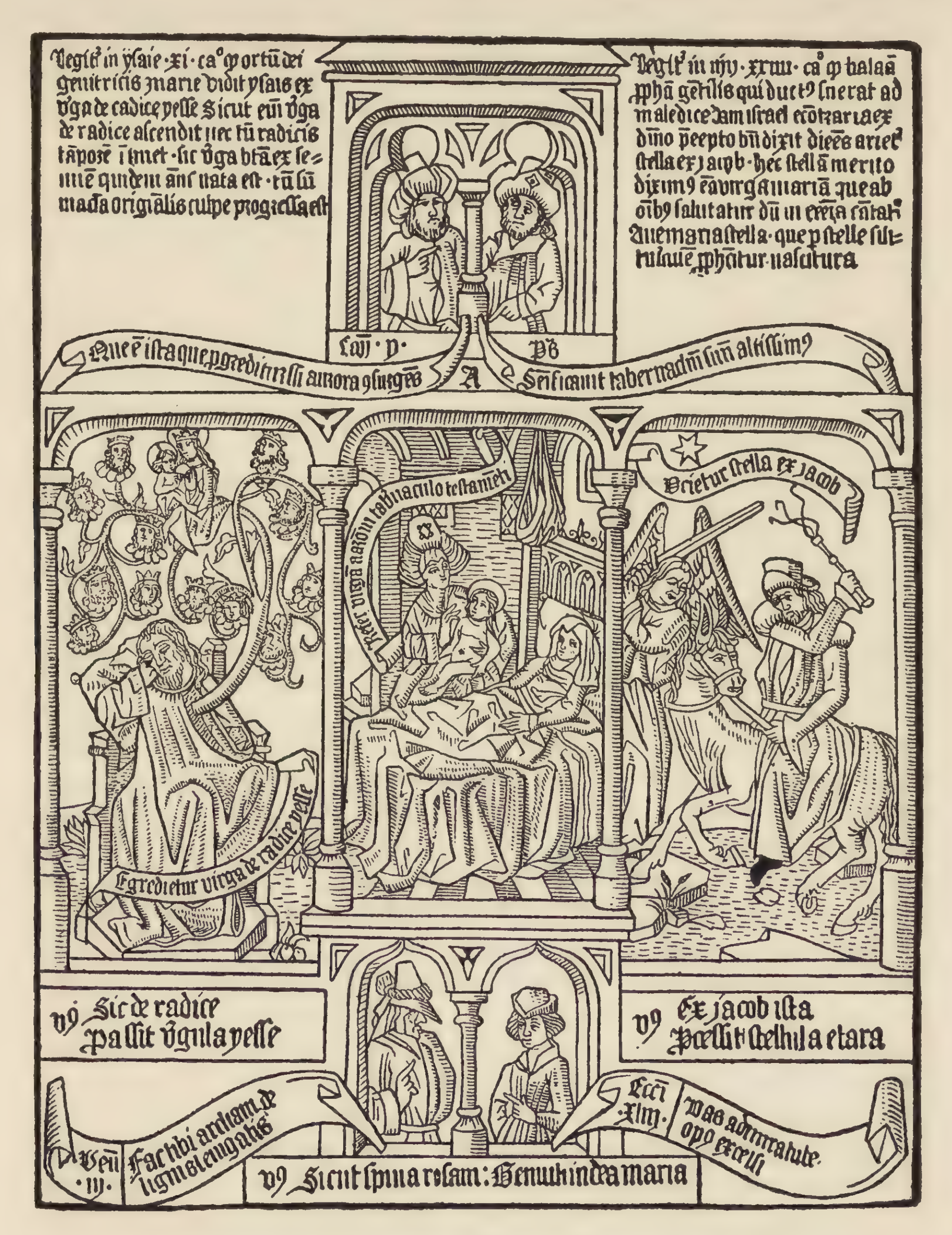
Verdienste der Heiligen um die ewige Seligkeit der Gläubigen hin. Wie auf den Altarwerken, den Glasgemälden, den Tafelbildern und Miniaturen, so wiederholen sich auch in diesen Holzschnitten die Darstellungen des Leidens Christi, die Szenen aus dem Leben der Maria und der Heiligen in unzähligen Wiederholungen. Auch die nicht seltenen Todesbilder und die mit Gebeten und Reimsprüchen ausgestatteten Neujahrsblätter sind Zeugnisse für den frommen Sinn der Zeit. Übrigens kommen neben den kirchlichen auch manche weltliche Darstellungen vor, welche jedoch häufig mit dem Glauben oder mit dem Aberglauben in Beziehung stehen, so z. B. merkwürdige Himmels- und Naturerscheinungen, wie Meteorfälle, Kometen u. dergl., ferner Legenden, Fabeln, die beliebten Judenverfolgungen und Spottblätter auf die Juden, Bedrängnisse durch die Türken und andere Szenen geschichtlichen Charakters, dann auch medizinische Dinge, Bilder des Aderlassens, anatomische Figuren, endlich Städteansichten, Szenen aus dem alltäglichen Leben mit erläuternden Sprüchen und Mahnungen, Kalender, Stammtafeln, Heiltümer, Kleinodien: kurz, der ganze gestaltenreiche Bilderkreis, welcher die Kunst am Ausgange des Mittelalters beschäftigte, findet sich in diesen Holzschnitttafeln wieder.

Ein besonderes Interesse gewähren die Blockbücher, und zwar vor allem wegen des cyklischen Charakters ihrer Darstellungen. Der tief im Wesen unseres Volkes wurzelnde Drang nach zusammenhängender, von einem herrschenden Grundgedanken getragener Darstellung weiter Ideenkreise, der auf jeder Seite der deutschen Kunstgeschichte seine Bestätigung findet, verleiht auch den alten Holzschnittfolgen ihren eigentümlichen Wert*). Das verbreitetste Andachtsbuch dieser Art ist die „Ars moriendi.“ Sein Inhalt wurzelt in frühmittelalterlichen Ideen, sein Stil weist auf niederländischen Ursprung hin. Aber es giebt davon auch mehrere frühe Ausgaben deutscher Abstammung, die eine wahrscheinlich aus der Kölner, eine zweite aus der Ulmer Schule, drei andere mit deutschem Text, unter dem Titel: „Die Kunst zu sterben,“ die eine davon mit dem Namen Hans Sporer und der Jahreszahl 1473, die andere, wohl ziemlich gleichzeitige, mit der Bezeichnung „Ludwig ze Ulm.“ Die Bilder, in den ältesten Ausgaben elf an der Zahl, zeigen uns einen Menschen auf dem Sterbelager, von dem Teufel heimgesucht und bedrängt; Gottvater, der Heiland, die Jungfrau Maria, die Heiligen kommen ihm zu Hilfe, sein guter Engel beschützt ihn, und endlich trägt er den Sieg davon. Das letzte Blatt zeigt uns, wie die feindlichen Dämonen voll Ingrimm entweichen und die Seele des Geretteten gen Himmel schwebt. Den Bildern geht ein Vorwort voraus und jeder Darstellung ist eine Seite Text beigegeben, außerdem das Bild mit Spruchbändern ausgestattet, alles in xylographischer Ausführung. In den meisten solchen Blockbüchern sind Bilder wie Texte nur auf der einen Seite des Papiers gedruckt, und zwar in der Regel mit blasser bräunlicher Farbe. — Das zweite, nicht weniger volkstümlich gewordene Holzschnittbuch ist die „Biblia pauperum,“ die xylographische Wiedergabe jener „Armenbibel“ des Mittelalters, welche in zahlreichen illustrierten Handschriften sich erhalten hat und uns den Inhalt der christlichen

---

*) Die besten Übersichten der ganzen Gattung bieten Sam. Leigh Sotheby, Principia Typographica, London 1858 (vol. II: Germany) und Eug. Dutuit, Manuel de l'amateur d'estampes, I, 28 ff. Paris 1884.

Glaubenslehre in cyklisch geordneten Bilderreihen vor Augen führt, wie wir sie ebenso auch in einer Fülle von Werken der großen Kunst, an Kirchenportalen, in Glasfenstern,



26. Holzschnitt aus der Biblia Pauperum (Ausg. zu 50 Tafeln, Bl. 1). (Nach Dutuit.)

in dem Email-Antependium von Klosterneuburg, an Kirchengeräten mannigfacher Art wiederfinden. Diesen Bilderfolgen und ihrer eigentümlichen Gruppierung liegt der Gedanke zu Grunde, daß nach dem Worte Christi an seine Jünger (Evang.

Luc. XXIV, 44) alles erfüllt werden muß, was in dem Gesetze Mosis, in den Propheten und den Psalmen von dem kommenden Erlöser geschrieben worden ist. Die Begebenheiten des alten Bundes werden demnach als Vorbilder dessen aufgefaßt, was im neuen Bunde zur Erfüllung gelangte und beide Vorstellungskreise daher durch Zusammstellung miteinander in entsprechende Beziehungen gebracht. Auch die Propheten und ihre Aussprüche bilden unerläßliche Glieder in der Kette dieser Darstellungen. Auf jedem Holzschnitte sind gewöhnlich drei biblische Hergänge und vier Prophetengestalten vereinigt und zwar in symmetrischer, architektonisch gegliederter Anordnung, wie sie das nebenstehende Beispiel veranschaulicht (Abb. 26). Die neutestamentliche Darstellung nimmt die Mitte ein; rechts und links erscheinen die darauf bezüglichen Hergänge aus dem alten Testamente; Spruchbänder geben von allen dreien den Inhalt an. Über und unter dem Mittelbilde sind je zwei Propheten in Halbfiguren angebracht, mit regelmäßig geschwungenen Spruchbändern darunter, in denen die auf das Mittelbild bezüglichen Worte der Verheißung stehen. Die oberen Ecken über den alttestamentarischen Darstellungen endlich werden durch längere Textstellen ausgefüllt, welche den geistigen Zusammenhang der Bilder andeuten: ein klarer Beweis für den lehrhaften Zweck der Holzschnittbücher, welche in dieser Hinsicht genau denselben Standpunkt einnehmen, wie die zahlreichen handschriftlichen Armenbibeln des früheren und späteren Mittelalters. Heinecken hat fünf Ausgaben der „Biblia pauperum“ beschrieben, die ersten vier mit 40, die fünfte mit 50 Holztafeln. Gegenwärtig sind mehr als die doppelte Anzahl bekannt (Dutuit, a. a. O. S. 91). Jene Ausgabe zu 50 Tafeln mit lateinischem Text scheint Nürnbergischen Ursprungs zu sein. Neben ihr bestehen mehrere andere xylographische Editionen mit deutschen Texten. Der Ursprung der Holzschnittarmenbibeln ist jedoch mit Entschiedenheit in den Niederlanden zu suchen. — In geistig naher Verbindung mit der Armenbibel steht die „Offenbarung Johannis,“ deren mystischer Inhalt mit seiner „Fülle der Gesichte“ die Holzschnittzeichner des fünfzehnten Jahrhunderts bis auf den jungen Dürer herab Generationen hindurch beschäftigt hat. Man zählt sechs verschiedene Ausgaben dieser Apokalypse mit 47—50 Blättern, deren jedes zwei übereinanderstehende Bilder enthält. Die Offenbarung galt lange für das älteste der Blockbücher; doch steht dies keineswegs fest; ebensowenig der Ursprung des Buches in Oberdeutschland, den man vielfach behauptet hat. Keine der sechs Ausgaben enthält zur Bestimmung des Zeichners, Holzschneiders oder Druckers irgend welche festen Anhaltspunkte. Man kann zwei Gruppen von Ausgaben unterscheiden, eine niederländische mit etwas entwickelteren, ausdrucksvolleren Figuren, und eine deutsche mit schwerfälligeren; aber welche davon die ältere ist, hat sich bisher nicht ermitteln lassen; denn Plumpheit und Roheit allein sind keineswegs immer Beweise höheren Alters. Die Gesamtheit der Bilder hat bei diesem Buche einen streng archaischen Charakter, der sich nur in Einzelheiten bisweilen modifiziert erweist. Es scheint ihnen allen ein frühmittelalterliches Original zu Grunde zu liegen. Erst Dürers kühne Phantastik durchbrach die starren Formen der Überlieferung. — Ein viertes, noch in vier Ausgaben erhaltenes Blockbuch feiert die Jungfrau Maria als das Symbol der christlichen Kirche. Die Allegorien und erklärenden Texte sind dem hohen Liede des Königs Salomo entlehnt. Daher der Name „Canticum canticorum,“ unter dem das Buch gewöhnlich geht. Der auf sechzehn Blätter

zu je zwei Darstellungen verteilte Bilderschmuck desselben ist von ungewöhnlicher Eleganz und Feinheit. Er geht höchst wahrscheinlich auf eine niederländische Künstlerhand aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts zurück. Heinecken suchte seinen Ursprung in Deutschland. — Eines der wichtigsten xylographischen Bücher ist der „Heilsspiegel" (Speculum humanae salvationis), von dem allein neun deutsche Ausgaben gezählt werden. Sein Inhalt ist dem der „Armenbibel" verwandt, eine umfassende Darstellung der christlichen Heilslehre und zwar wieder in jener typischen Zusammenstellung alttestamentlicher und neutestamentlicher Bilder. Doch der Unterschied beider Werke besteht darin, daß im „Heilsspiegel" der Text nicht mehr Beiwerk, wie dort, sondern die Hauptsache des Buches ist. Wir besitzen den „Heilsspiegel" in zahlreichen Manuskripten, teils mit, teils ohne Miniaturen. Die vollständigen illuminierten Exemplare haben 45 Kapitel mit 192 Abbildungen; vorauf gehen ein Prolog und ein Inhaltsverzeichnis, beide wie der Text überhaupt in gereimter Form. Als xylographisches Buch erscheint das Werk erst ziemlich spät und in abgekürzter Gestalt. Der Text der ältesten Ausgaben ist auf 29 Kapitel reduziert, deren jedes zwei einander gegenüberstehende Seiten füllt, jede zu zwei Spalten. Über dem Text jeder Seite steht ein Doppelbild, in architektonischer Einrahmung, in der Mitte durch ein Säulchen geteilt, auf der einen Seite die Szene aus dem neuen, auf der andern deren Vorbild aus dem alten Testamente; jede Darstellung entspricht der unten stehenden Textspalte und hat außerdem noch ihre besondere Unterschrift. Die Zahl der Figuren ist in den ältesten Ausgaben 116. Übrigens gehört der „Heilsspiegel" streng genommen eigentlich nicht mehr zu den xylographischen Büchern. Nur zwanzig Seiten in einem der beiden anonymen Ausgaben mit lateinischem Text sind in Bild und Schrift durch Holzschnitt hergestellt. Alle übrigen Texte sind Letterndruck, was sich an der Form und Regelmäßigkeit der Buchstaben und des Satzes, sowie an der dunkleren Druckfarbe leicht erkennen läßt. Beiläufig sei bemerkt, daß sich an das „Speculum humanae salvationis" die zuerst von Adriaen de Jonghe, einem holländischen Historiker des 16. Jahrhunderts, erzählte Geschichte der Erfindung der Buchdruckerkunst durch Laurens Coster in Haarlem knüpft. Und in der That mögen Versuche dieser Art auf niederländischem Boden gemacht sein, ohne daß dadurch der Ruhm Gutenbergs als des ersten wahren Begründers der welterobernden Technik geschmälert würde. Der von Heinecken behauptete deutsche Ursprung der ältesten Ausgaben des „Speculum humanae salvationis" mit lateinischem Text ist nicht nachweisbar. Alles deutet auch hier wieder auf die Niederlande, das Mutterland der deutschen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts, hin. Können wir darin auch nicht, wie Harzen meinte, die Hand eines bestimmten Meisters erkennen, so spricht sich doch in Zeichnung und Komposition, in allen Einzelheiten des Kostüms und des Beiwerkes der Stil der van Eyckschen Schule deutlich aus. In manchen Punkten übertreffen die Bilder des „Heilsspiegels" die Darstellungen der „Biblia pauperum" und kommen an Feinheit und Eleganz den Illustrationen des „Canticum canticorum" nahe.

Die übrigen xylographischen Bücher sind von geringerer Wichtigkeit; es genügt, sie in Kürze aufzuzählen und mit wenigen Worten zu kennzeichnen. Der lehrhafte Zweck überwog bei der „Ars memorandi notabilis per figuras Evangelistarum," einem Evangelienbuch, in welchem man sich mit Hilfe der Bilder und beigesetzten

Ziffern den Inhalt der verschiedenen Kapitel einprägen konnte. Die Geschichte des Samuel, des Saul und des David schildert uns das mit 40 Bildern illustrierte, nur in wenigen Exemplaren, in Wien, beim Herzog von Aumale, in Berlin und in Innsbruck erhaltene „Buch der Könige“ (Liber regum seu vita Davidis). Dazu kommen: der „Entkrist“ (Antichrist), die Geschichte des Gottesleugners, nach dem ersten Briefe Johannis (I, 22); das nur in einem einzigen Exemplar bekannte „Salve Regina,“ eine Bilderfolge von Wundern, die Maria bewirkte oder die durch das Erlernen und Absingen des „Salve Regina“ sich vollzogen, ursprünglich sechzehn Blätter, auf dem vorletzten mit dem Namen des Holzschneiders „lienhart. zu. regenspurk“ bezeichnet; die gleichfalls nur in einem Exemplar (der Heidelberger Bibliothek) erhaltenen „Zehn Gebote für die ungelernten Leute;“ die „Legende vom heiligen Meinrad,“ dem Gründer von Maria-Einsiedeln in der Schweiz, vermutlich aus der dortigen Gegend stammend; die im Sinne des „Reinecke Fuchs“ gehaltene „Fabel vom kranken Löwen,“ mit auf Schriftbändern beigesetzten Reden der Tiere, in oberdeutscher Mundart; das Buch von den „Acht Schalkheiten,“ mit Bildern von allerhand Betrügereien in Handel und Wandel; der in zwei xylographischen Ausgaben mit deutschem Text bekannte „Totentanz;“ die deutsche xylographische Ausgabe der „Mirabilia Romae“ unter dem Titel „Das geistliche und weltliche Rom,“ ein vermutlich aus dem 13. Jahrhundert stammender, für die Kompilger bestimmter Führer durch die ewige Stadt, mit einem Abriß der römischen Geschichte bis auf Constantinus; das „Zeitglöcklein“ (in der Bibliothek zu Bamberg) mit Szenen aus der Passion und Angaben dessen, was man beten und welcher frommen Betrachtung man sich hingeben soll zu jeder Stunde des Tages und der Nacht; der „Beichtspiegel“ (in der Bibliothek des Haag); die „Chiromantie,“ d. i. die Kunst, aus der Hand zu weissagen, verdeutscht durch Dr. Johannes Hartlieb, Leibarzt des Herzogs Albrecht des Frommen von Bayern, v. J. 1448, auf dem letzten Blatte mit dem Namen des Jorg Schapff zu Augspurg, in den Abbildungen auf den ersten beiden Seiten bereits mit ausgiebiger Schraffierung in den Schattenpartien der Gewänder, an Architekturen und andern Gegenständen; endlich der Kalender des Konrad Kachelofen und andere.

Es sind uns wiederholt bei der Aufzählung dieser ältesten Holzschnittwerke Jahreszahlen und Namen begegnet, welche für die Bestimmung von Zeit und Ursprung der Arbeiten feste Anhaltspunkte bieten. Allerdings fehlt noch jede Spur einer inneren Entwickelung, einer schaffenden Persönlichkeit. Es ist nur eine große Masse, die den Bedürfnissen der Zeit entsprechend sich langsam stetig vorwärts schiebt. Aber der Historiker darf deshalb jene Zahlen und Namen nicht unbeachtet lassen. Und sie gewinnen ein besonderes Interesse, wenn man sie mit der entsprechenden Überlieferung aus verwandten Gebieten der Kunst in Vergleich zieht.

Während der älteste datierte Kupferstich, den wir oben (S. 15) vorgeführt, die Jahreszahl 1446 trägt, geht die Reihe der Zeitangaben auf deutschen Holzschnitten mehrere Dezennien weiter zurück. An der Spitze steht der vielbesprochene heil. Christoph v. J. 1423, ein Holzschnitt, der in den Buchdeckel einer Handschrift des 1803 aufgelösten Kartäuserklosters Buxheim bei Memmingen eingeklebt ist und sich gegenwärtig in der Sammlung des Lord Spencer zu Althorp bei Northampton

befindet (Abb. 27). Der zweite Einbanddeckel desselben, im Jahre 1417 geschriebenen Kodex (einer Lobpreisung Mariens) trägt, als ebenbürtiges Gegenstück zu dem heiligen Christoph, den offenbar aus der nämlichen Hand stammenden Holzschnitt einer „Ver=



27. Der heil. Christoph von Buxheim. Holzschnitt.

kündigung".*) Beide sind nach primitiver Weise durch Aufpressen gedruckt; die Farbe der Umrisse ist tiefschwarz, die höchst sorgfältige Kolorierung von sanfter, heller und feiner Gesamtwirkung. Nach der Art der Zeichnung und Auffassung, den vollen, weichen Körperformen, dem runden, lang fließenden Zug der Gewänder schließt Fr. Lippmann (Repertor. I, 239 ff.) auf oberdeutschen Ursprung in einer Kunstschule, welche älter als die von Flandern herstammenden Neuerungen und von ihnen noch unberührt ist.**) Nach Oberdeutschland weist auch der Stil der „Marter des heil. Sebastian" in der Hofbibliothek zu Wien, mit der Unterschrift 1437. Doch bleibt es fraglich, ob die letztere sich nicht etwa nur auf das dem Holzschnitt unten beigedruckte Gebet an den Heiligen bezieht. Der Druck dieses lebendig komponierten Blattes ist schwarz und scharf, die Kolorierung in gedämpften Tönen zeugt von Geschmack. — Hier sei auch des berühmten Baseler Alphabets mit den grotesken Figuren (v. J. 1464) gedacht, welches der Armenbibel sehr nahe steht. Allerdings trägt dasselbe eine französische Legende (mon coeur avez) und ist wohl burgundischen Ursprungs. Man kann jedoch die deutsche Kunst in den Holzschnitten nicht so streng von der burgundischen scheiden, wie in der Malerei. Die Litteratur über das Alphabet findet sich zusammengestellt bei M. Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen, S. 6—10.

Auf die Hervorhebung der wichtigeren deutschen Schrotblätter müssen wir verzichten; eine beträchtliche Anzahl derselben finden sich bei Passavant (P.-Gr. I, 85 ff.), Weigel und Zestermann (II, Nr. 322—400) und Bucher (I, 380 ff.) zusammengestellt. Die Entwickelung dieser Technik geht mit der des Holzschnittes Hand in Hand; sie nimmt schon im ersten Drittel des Jahrhunderts einen regen Aufschwung und artet erst gegen den Schluß in Flüchtigkeit und Roheit aus.

Die Reihe der deutschen Formschneidernamen reicht bis über den Anfang des Jahrhunderts zurück. Schon 1398 finden wir in Ulm einen Meister Ulrich urkundlich erwähnt, welchem aus dem Jahre 1441 die Meister Heinrich, Peter von Erolzheim und Jörg, 1442 der Meister Lienhart, 1447 Claus, Stoffel und Johann, 1455 der Meister Wilhelm, 1461 wieder ein Meister Ulrich, 1476 die Meister Michel, Hans, Conz und Lorenz folgen.***) Etwas später beginnen die Nachrichten über Formschneider in Nürnberg. Die älteste betrifft einen Meister H. Pömer, der i. J. 1428 urkundlich genannt wird; 1459 folgt ihm der Meister Mathes Kypfenberger; mehrere andere aus den siebziger und neunziger Jahren reihen sich daran.†) — Aus

*) Verkleinert abgebildet bei Ottley, Hist. of Engr. I, 95, der Engel allein, in Originalgröße, bei Dibdin, Bibl. Spencer. I, Taf. III. Zwei spätere minderwertige Kopien bei Weigel und Zestermann, a. a. O. I, Taf. 18 und 81.

**) Entschieden flandrisch ist dagegen der 1844 entdeckte Holzschnitt der „Vermählung der heiligen Katharina" in der Brüsseler Bibliothek mit dem Datum 1418, ein Reiberdruck von mittelmäßiger Erhaltung, mit fast ganz verwaschenen Farben. Über die mehrfach bestrittene Giltigkeit der Jahreszahl vergl. Ch. Ruelens, Documents iconographiques et typographiques de la Bibliothèque royale de Belgique, Ser. I, livr. 3, und Fr. Lippmann, a. a. O. I, 242 ff. Über eine Variante in der Stiftsbibliothek zu St. Gallen s. Lehrs, Repertor. XII, 352, der die Jahreszahl des Brüsseler Blattes 1458 lesen will. Schulverwandt ist eine „Maria immaculata" mit niederländischer Umschrift im Berliner Museum.

***) C. Jäger im Kunstblatt, 1833, S. 429.

†) J. Baader, Beiträge zur Kunstgesch. Nürnbergs, S. 5.

der ersten Hälfte des Jahrhunderts datieren Fr. Bartsch (a. a. O. S. 263) und Waagen (Kunstdenkmäl. in Wien II, 307), ein mit dem Namen „**jerg Haspel ze Bibrach**" bezeichnetes Blatt der Wiener Hofbibliothek mit Christus am Kreuz und dem heiligen Bernhard, welches das Wappen der Abtei Ebrach trägt, die eine Zeit lang Bibrach unterstand. Gleichfalls durch Beischriften auf einzelnen Blättern kennen wir die Namen mehrerer Ulmer Formschneider, des Hans Schläffer, des Michel Schorpp, ebenso des Nürnberger Formschneiders Wolfgangk Hamer u. a. (Bucher, a. a. O. S. 371 ff.). Als Kartenmaler und zugleich Briefdrucker oder Formschneider ist Hans Paur aufzufassen, von dem zwei Blätter in der Bibliothek zu Stuttgart und im Kupferstichkabinett zu München herrühren, das letztere mit der interessanten Darstellung des zur Ehe nötigen Hausrats.*)

Um die Frage zu entscheiden, ob es vorwiegend weltliche oder klösterliche Künstler gewesen sind, welche die ältesten Holzschnitte in Deutschland angefertigt haben, muß man sich den allgemeinen Stand der Kunst zu jener Zeit und die Stellung derselben zu den verschiedenen Gesellschaftsklassen gegenwärtig halten. Wie die Poesie, so war auch die Kunst gegen den Schluß des Mittelalters den Händen der Geistlichkeit und des Adels entglitten und in die Machtsphäre des Bürgertums übergegangen. Alles was deutsch und volkstümlich war, fand hier seine kräftige Pflege, in den Städten seinen Schutz und seine Regelung. War auch der Zweck der ältesten Holzschnittbilder ein vorwiegend erbaulicher und lehrhafter im kirchlichen Sinne, blieb auch ihr Stoffkreis immer noch im wesentlichen religiöser Natur, so fanden sich doch die ausführenden Kräfte für den massenhaften Kunstbetrieb auch auf diesem Gebiete sicher nur in den Kreisen der bürgerlichen Meister. Die Klöster nahmen wohl ebenfalls noch an der Herstellung der Formschnitte teil; einzelne Mönche mögen darin eine hohe Geschicklichkeit bethätigt haben. Die aus Mondsee datierten — beiläufig bemerkt, nach Kupferstichen kopierten — Blätter in der Wiener Hofbibliothek bezeugen einen solchen klösterlichen Betrieb beispielsweise noch für die ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts. Aber das sind Ausnahmen von der Regel. Im allgemeinen hat man die Klöster zu jener Zeit nur als die Aufbewahrungsorte, als die Stapel- und Verkaufsplätze der Holzschnitte zu betrachten, die Entstehung der letzteren dagegen in den Städten und bei ihren zünftigen Meistern zu suchen. Die bürgerlichen Briefdrucker und Formschneider übten den Holzschnitt in fabrikmäßiger Weise aus und ihre Erzeugnisse unterstanden in erster Instanz den bürgerlichen Behörden und Gesetzen. Für Nürnberg ist es durch Urkunden bezeugt, daß wie der Buchdrucker, so auch der Formschneider durch eidliche Angelobung verpflichtet war, ohne besondere Bewilligung des Stadtrates keine Formen oder Figuren zu schneiden oder im Druck herauszugeben. Das gleiche Verhältnis wird in den übrigen süddeutschen und rheinischen Städten obgewaltet haben, welche für die Entwickelung des deutschen Holzschnittes in erster Linie wichtig sind. In ihnen allen bestand die Formschneidekunst, gleich der Malerei, der Bildschnitzerei und Kupferstecherei, als ein bürgerlich geregeltes, zunftmäßig betriebenes Gewerbe.

*) Fr. Lippmann, Repertor. f. Kunstwiss. I, 237; W. Schmidt, Denkm. d. Holz- und Metallschnittes, Nr. 48.

b. Der Holzschnitt als Illustration des Letterndrucks.

Zünftiger und akademischer Kunstbetrieb haben bei allen sonstigen Verschiedenheiten das miteinander gemein, daß sie zum Erhalten und Überliefern geeigneter sind als zum Erneuern und Erfinden. Wer weiß, wie lange der alte deutsche Holzschnitt in seiner bürgerlichen Handwerksmäßigkeit noch schlicht und gerecht fortbestanden haben würde, wenn ihn nicht von außen her der unwiderstehliche Drang der Zeit mit Gutenbergs epochemachender Erfindung in Zusammenhang gebracht hätte!

Henne (Johann) Gensfleisch, genannt Gutenberg, war aus patrizischem Geschlecht, kein Zünftler, sondern ein Mann von freiem, beweglichem Geist, in mannigfachen Künsten erfahren und geschickt.*) Er übte in der Jugend (1436) in Straßburg die Goldschmiedekunst, verstand sich aufs Edelsteinschleifen und auf jegliche Art von Metallarbeit (Treiben, Punzieren, Gießen &c.). Und aus dieser, nicht etwa aus dem Holzschnitt oder sonstiger Technik in weichen Stoffen, ist der Buchdruck hervorgegangen. Sein Element ist die in Metallguß hergestellte bewegliche Type. Das Schneiden des Stempels, das Schlagen der Matrize, aus der die Letter gegossen wird: alles das sind Aufgaben des Metallarbeiters. Es bedarf jetzt wohl keines Beweises mehr, daß die so hergestellte Type von Gutenberg selbständig erfunden und zuerst mit genügender Schärfe und Regelmäßigkeit fabrikmäßig erzeugt worden ist, um damit große Druckwerke herstellen zu können. Die Arbeiten der Vorgänger, darunter auch die Costers in Haarlem, vermögen ihm diesen Ruhm nicht zu schmälern. Sein Genosse, der Mainzer Bürger Johann Fust, war kein Techniker, sondern der Geldgeber, welcher dem Erfinder die Mittel vorschoß zur Errichtung einer Druckerei, und dann auch Gutenbergs finanzieller Geschäftsteilnehmer wurde.**) In der auf diese Weise begründeten und mehrere Jahre hindurch einzig dagestandenen Offizin begann Gutenberg 1450 in Mainz die Herstellung der „Biblia latina vulgata", des ersten mit beweglichen Lettern gedruckten Buches der Welt. Man sieht diesem Druck noch deutlich seinen Ursprung an: er ist in der sogenannten Missalschrift, einer genauen typographischen Nachbildung der geschriebenen Bibel, ausgeführt. Schriftzüge, Abkürzungen und Format sind den Manuskripten der Vulgata nachgeformt; jede Seite hat zwei Kolumnen zu 36 Zeilen. Auf diese 36zeilige Bibel folgte 1453—1456 die 42zeilige mit kleineren Typen und rotgedruckter Überschrift, welcher sich bald eine Reihe von anderen Werken geistlichen und weltlichen Inhalts anschlossen. Seit 1466 begegnen uns deutsche Übersetzungen der Bibel, deren es bis zum Ende des Jahrhunderts allein

---

*) Vergl. statt aller früheren massenhaften Litteratur jetzt die beiden grundlegenden Werke von Antonius von der Linde: Gutenberg, Geschichte und Erdichtung aus den Quellen nachgewiesen, Stuttgart, 1878, und Geschichte der Erfindung der Buchdruckerkunst, 3 Bde., Berlin, 1886.

**) A. v. d. Linde, Gesch. d. Erfindung d. Buchdr. III, 812 ff. stellt die ansprechende Vermutung auf, daß ein in Mainz gedrucktes Fragment des Donatus de octo partibus orationis, des sogenannten kleinen Donat, eines durch das ganze Mittelalter hindurch weit verbreiteten grammatischen Schulbuchs, vielleicht zu den ersten Druckversuchen und Proben Gutenbergs gehörte; das bei Linde, S. 812, abgedruckte Faksimile macht die während der Arbeit vorgenommenen Verbesserungen der Lettern ersichtlich.

vierzehn hochdeutsche und mindestens drei niederdeutsche gab. Unter den Werken geistlichen Inhalts finden wir besonders häufig die „Beichtspiegel“ und ähnliche Andachtsbücher. Als Gutenberg (1467—68) aus dem Leben schied, hatte seine Erfindung längst ihren Weltgang angetreten. Das erste vollständig datierte, mit beweglichen Lettern gedruckte Buch ist das Mainzer Brevier v. J. 1457. Noch vor 1460 kam die Erfindung zunächst nach Straßburg, wo wir bis zum Schlusse des Jahrhunderts bereits fünfzehn Drucker erwähnt finden; 1461 übt Albrecht Pfister die Druckerkunst in Bamberg; zu Köln, wohin die Erfindung 1462 kam, erschien 1470 das erste gedruckte Buch mit Blattzahlen in arabischen Ziffern und 1472 der erste sicher datierte Druck mit Signaturen; in Augsburg finden wir den ersten Buchdrucker, Günther Zainer von Reutlingen, 1468; nach Basel gelangte die neue Kunst 1473 durch einen Schüler Gutenbergs, und in demselben Jahre nach Ulm; etwas früher bereits nach Nürnberg, 1482 nach Wien. Durch deutsche Drucker wurde die Erfindung bald auch in die Fremde getragen. Die ältesten typographischen Erzeugnisse aus italienischen, französischen und spanischen Druckorten (Subiaco, 1465; Paris, 1470—71; Valenzia, 1474) sind Arbeiten deutscher Meister.

Unter den Aposteln der welterobernden Druckerkunst hat Meister Albrecht Pfister, „Briefdrucker“ von Bamberg, für den Standpunkt unserer Betrachtung ein besonderes Interesse. Er war der erste, der das gedruckte Bild mit dem Letterndruck in Verbindung brachte, der Urheber der ältesten, mit Holzschnitten illustrierten gedruckten Bücher.*) Sein Gewerbe als Briefdrucker mußte ihn auf den naheliegenden Gedanken führen, statt des in Holz geschnittenen Textes bewegliche Lettern anzuwenden. Wir kennen vier unbezweifelte Werke der Pfisterschen Anstalt, welche in dieser Weise illustriert sind: eine Armenbibel, den „Rechtsstreit des Menschen mit dem Tode“, das Fabelbuch von Ulrich Boner „Der Edelstein“ (1461) und den mit Pfisters Namen versehenen Auszug aus der biblischen Geschichte, das „Buch der vier Historien von Josef, Daniel, Esther und Judith“. Daß die Holzschnitte der ältesten mit Lettern gedruckten Bücher gegen die der xylographischen Drucke noch keinen erheblichen Fortschritt aufweisen, ist begreiflich. Zunächst handelte es sich um die schnellere und bessere Beschaffung des Textdruckes. Die entsprechende Vervollkommnung des Bildschnittes war eine höhere Stufe, deren Erreichung anderen Kräften vorbehalten blieb. Der Holzschnitt der Pfisterschen Drucke zeigt noch durchaus die derben, eckigen Linien der früheren Zeit, ohne jede Schraffierung, ohne künstlerischen Reiz. Er ist immer auf Kolorierung berechnet. Nicht selten kehrt der nämliche Holzschnitt in einem und demselben Buche mehrfach wieder.

Den gleichen primitiven, handwerklichen Charakter haben die Holzschnitte der ältesten Drucke von Augsburg. Das Kartenmacher- und Illuministengewerbe**) blühte damals in keiner anderen deutschen Stadt kräftiger als dort. Wir stoßen daher bald auf eine große Zahl geistlicher und weltlicher Bücher, die mit den in Holz geschnittenen und kolorierten Werken dieser Illustratoren ausgestattet sind. Die frühesten lassen

---

*) R. Muther, Die deutsche Bücherillustration der Gotik und Frührenaissance (1460 bis 1530). München und Leipzig, G. Hirth. Zwei Bände. Mit 263 Tafeln. 1884.

**) Im Bürgerbuch der Stadt erscheinen die Kartenmaler bereits 1418 als besondere Zunft.

sich keinem bestimmten Drucker zuweisen. So z. B. gleich die älteste illustrierte deutsche Bibel v. J. 1470. Dieselbe ist mit 55 Holzschnitten von Kolumnenbreite geziert, welche dem ersten Kapitel jedes Buches vorgedruckt sind. Die wiederholte Verwendung der nämlichen Holzstöcke für ähnliche Gegenstände findet sich hier im ausgedehntesten Maße wieder: ein langbekleideter Alter mit einem Turban, der an einem Tische sitzt und die Hand auf ein aufgeschlagenes Buch legt, figuriert für die ganze Reihe der Propheten, als Jonas mit rot koloriertem Gewand, als Micha in blauem ꝛc.; eine gekrönte, jugendliche Gestalt mit langen Locken muß für sämtliche Könige aushelfen, und ebenso dient ein gleichförmiger Apostel- und Evangelistentypus für die verschiedenen Persönlichkeiten dieser Kategorien. Man erkennt deutlich den Zusammenhang der primitiven Illustrationskunst mit der alten Kartenmalerei. Künstlerisch auf keiner höheren Stufe stehen die Abbildungen in den gleichfalls anonymen Augsburger Drucken weltlichen Inhalts, wie der „Histori von der Zerstörung der Stadt Troia" und der „Histori aus den Geschichten der Römer", und auch die frühesten, von bekannten Druckern Augsburgs herrührenden illustrierten Bücher, wie die Leistungen des Günther Zainer (1470—1478), z. B. das „Speculum humanae salvationis", das 1471 gedruckte „Heiligenleben" u. a., bleiben in technischer Beziehung auf demselben tiefen Niveau.*) Nur der Stoffkreis erweitert sich mehr und mehr, je breitere Schichten des Volks durch den Buchdruck erobert werden. In den Holzschnitten des 1471 erschienenen „Spiegels des menschlichen Lebens" von Rodericus Zamorensis, einer Bilderfolge, welche die Leiden und Freuden der verschiedenen Berufsarten schildert, macht sich ein derber Realismus geltend, der das Leben in seiner bunten Mannigfaltigkeit und Wahrheit zu erfassen weiß. Ein Jahr später beginnt die Reihe der wissenschaftlichen Bücher mit Holzschnitten. Eine Fülle neuer Anschauungen wird der Buchillustration zugeführt. Diese muß uns entschädigen für den Mangel eines höheren künstlerischen Elements, den auch die Erzeugnisse der übrigen Augsburger Drucker, wie Johannes Bämler und Anton Sorg, noch lange spüren lassen. Verhältnismäßig gut und liebevoll behandelt sind einige Holzschnitte in des ersteren, 1475—1481 in drei Auflagen erschienenem „Buch der Natur." Der Gesamteindruck der ältesten illustrierten Augsburger Drucke ist der einer höchst rührig betriebenen Massenproduktion von vorwiegend handwerklichem Charakter. Erst seit dem Jahre 1480 zeigt sich das Erwachen besserer Tendenzen. In Ulrich von Reichenthals „Beschreibung des Konzils von Kostnitz", welche bei Anton Sorg 1483 erschien und die u. a. als das erste gedruckte Wappenbuch und durch ihren reichen geschichtlichen Inhalt hochinteressant ist, fesseln eine Reihe von großen Holzschnitten den Blick des Beschauers durch die Sorgfalt und Lebendigkeit ihrer technischen Ausführung. Die Zeichnungen zu den illustrierten Büchern Ant. Sorgs, der eine rege Thätigkeit entfaltete, scheinen von seinem Vater Anton Sorg d. ä. herzurühren, der als „Kartenmacher" von 1451—1492 in den Steuerbüchern Augsburgs erscheint (Muther, a. a. O. I, 179). Ein anderer Augsburger Drucker etwas jüngerer Generation, Erhard Ratdolt († 1528), der eine Zeitlang in Venedig gelebt hatte, ist besonders dadurch interessant, daß er mit den dort an-

*) Über den Briefmaler Kropfenstein, der vielleicht als Illustrator der Günther Zainerschen Drucke zu betrachten ist, vergl. Muther a. a. O. I, S. 11 ff.

geschafften Typen auch den italienischen Initialenschmuck und die sonstigen Bestandteile der Bücherornamentik nach Deutschland brachte.*) Die figürlichen Teile der Illustration rühren hingegen auch in seinen Drucken von Augsburger Zeichnern her. Sie lassen bereits das Herannahen der Burgkmairschen Epoche spüren.

In dem reichen, handelsmächtigen Ulm tritt um dieselbe Zeit ein Aufschwung des Buchgewerbes ein, während dessen früheste dortige Vertreter, Ludwig Hohenwang und Johannes Zainer, sich noch mehrfach fremder Hilfsmittel bedienten und in engeren Grenzen sich bewegt hatten: Leonard Holl druckt 1482 in der „Cosmographia" des Claudius Ptolomäus das erste Buch mit in Holz geschnittenen Landkarten; in künstlerischer Hinsicht sind besonders die Druckwerke Conrad Dinkmuths beachtenswert; vortreffliche schwäbische Meister, die den Einfluß M. Schongauers deutlich erkennen lassen, müssen für den Ulmer Buchdruck thätig gewesen sein; in der von Dinkmuth besorgten Ausgabe von Thomas Birers „Schwäbischer Chronik" (1486) und in der demselben Jahre angehörenden deutschen Übersetzung des „Eunuchus" von Terenz aus der nämlichen Offizin treten zum erstenmal die Landschaft und das Architekturbild, namentlich der Straßenprospekt, in den Holzschnitten bedeutsam hervor.

Unter den rheinischen Städten spielte neben Mainz, Straßburg, Speier, Basel u. a. vornehmlich Köln eine große Rolle als Druckort künstlerisch ausgestatteter Bücher. Die Hauptleistung der dort in erster Linie stehenden Druckerei von Heinrich Quentel und eines der berühmtesten Prachtwerke der deutschen Holzschnittillustration des 15. Jahrhunderts überhaupt ist die große, um 1480 in zwei Bänden gedruckte Bibel, deren Holzschnitte 1483 von Koburger in Nürnberg für seinen Bibeldruck wieder verwendet worden sind und auch sonsthin den nachhaltigsten Einfluß auf das deutsche Illustrationswesen der Epoche ausgeübt haben. Verglichen mit den Illustrationen der älteren Augsburger und Nürnberger Bibelausgaben, welche entweder in der primitiven Kartenmanier gehalten oder in die Anfangsbuchstaben eingezwängt sind, stellen sich die Holzschnitte der Kölnischen Bibel zum erstenmal als wirkliche Bilder dar, welche die Vorgänge nicht bloß andeuten, sondern wirklich schildern. Der offenbar der niederrheinischen Schule angehörige Meister betont im Vorworte diesen Bildcharakter, indem er seine Illustrationen als Nachahmungen der Tafelgemälde bezeichnet, „wie sie von alters her in den Kirchen und Klöstern gemalt stehen" („Soe sy van oldes ouck ende capittulen kerken ende cloesteren gemaelt staen"). Die Holzschnitte sind in technischer Hinsicht ungleichartig; ohne Zweifel rühren sie von verschiedenen Händen her; am besten geschnitten erweisen sich oft die mit kecker Laune gezeichneten Randleisten.

Von den norddeutschen Druckorten ist Lübeck in der illustrierten Buchlitteratur des fünfzehnten Jahrhunderts durch ein typographisches Prachtwerk vertreten, dessen Holzschnitte durch ganz besondere Feinheit der Ausführung das Auge fesseln. Es ist das 1475 erschienene, von Lucas Brandis gedruckte „Rudimentum Noviciorum", ein Kompendium der Universalhistorie, welches nach der hergebrachten Art von der Erschaffung der Welt bis zu der neuesten Spezialgeschichte der Stadt Lübeck herab-

*) Fr. Lippmann, Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstsammlungen V, 10 ff.; über den von Ratdolt zuerst eingeführten Typendruck mit Gold vergl. Passavant in Naumanns Archiv VII, 74.

reicht; den Schluß macht das Jahr 1473. Die Holzschnitte wiederholen sich teilweise noch in der alten fabrikmäßigen Art; aber sie sind mit seltenem Fleiße gearbeitet und manche verraten eine sehr geschickte Hand, welche dem Ausdruck der Köpfe vollkommen gerecht zu werden vermag.

Überblickt man die Anfänge der deutschen Buchillustration während der ersten zwei Dezennien seit ihrer Vereinigung mit dem Letterndruck, so zeigen sich in ihnen die verschiedensten Bedingungen zu einem regen, technischen Betriebe: Fleiß und handwerkliche Tüchtigkeit, Umsicht und Unternehmungslust. Nur eines fehlt, um dem Holzschnitte zur wirklichen Blüte zu verhelfen: der künstlerische Geist. Erst nachdem sich Kräfte von wahrhaft schöpferischer Begabung gefunden hatten, welche ihr Talent dieser Welt im kleinen widmeten, um dadurch die große zu erobern, konnte von einer Illustrationskunst im vollen Sinne des Wortes die Rede sein.

c. Die ersten Maler als Illustratoren.

Der Ruhm, die vervielfältigende Technik zur wahren Kunst erhoben zu haben, gebührt zu allen Zeiten vorerst den Malern. Nicht Hieronymus Andreä und Hans Lützelburger, sondern Dürer und Holbein sind die Leuchten des deutschen Holzschnittes. Erst mit dem Auftreten bestimmter Malernamen von einigem Gewicht belebt und erhellt sich seine Geschichte.

Von jenem Utrechter Meister Erhart Rewich (Rewyck), der mit Herrn Bernhard von Breidenbach und seinen ritterlichen Genossen im Jahre 1483 eine Wallfahrt ins heilige Land unternahm und die Beschreibung dieses Reisezuges dann mit prächtigen Holzschnitten ausstattete und 1486 zu Mainz in Druck herausgab*), fehlt uns sonst jede Kunde, so daß es schwer ist, über seine Persönlichkeit ein Urteil zu fällen. Sicher war er ein ebenso geschickter Zeichner wie Buchdrucker; die in dem Werke Breidenbachs enthaltenen großen Städtebilder dürfen in ihrer Art epochemachend genannt werden; auch das reiche Titelblatt und die kleineren Textillustrationen verraten einen Mann von Phantasie und scharfer Beobachtungsgabe. Die Städtebilder, sieben an der Zahl, sind Veduten von langgestreckter Form, und zwar bis zu der Länge von über

---

*) In zwei Ausgaben, einer mit lateinischem und einer zweiten mit hochdeutschem Text, welchen er 1488 eine niederdeutsche folgen ließ. Über die zahlreichen späteren Ausgaben und Übersetzungen vergl. Brunet, Manuel du libraire ed. 5, T. II, pag. 1088, und Muther a. a. O. I, 89 ff. In der deutschen Originalausgabe heißt es bei der Beschreibung eines Rittes in die Umgegend von Jerusalem: „Der Maler Erhart Rewich geheißen, von Uttricht geboren, der all diß gemelt yn diesem Buch hatt gemalet vnd die Truckery yn synem Huß volführet.“ Am Schluß der lateinischen ersten Ausgabe lautet der Name „Reuwich.“ Nach freundlichen Ermittelungen des Herrn Archivars E. W. Moes in Rotterdam läßt sich die Familie Rewyck (so ist der Name holländisch zu schreiben) gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Utrecht mehrfach urkundlich nachweisen. Ein Hillebrant van Rewyck war 1470 „Ouderman“ der dortigen Sattlerzunft, zu der auch die Maler gehörten. Er ist offenbar identisch mit dem „Maelre“ Hilbrant, der 1456, 1461 und 1464 in den Rechnungen der Utrechter „Buurkerk“ bei Vergoldungs- und Malerarbeiten genannt wird. 1486 und 1492 war ein Cornelis van Rewyck „Oudermann“ der genannten Gilde. — Rewyck ist ein Dorf in der Nähe von Gouda; es werden also mehrere Familien, die von dort stammten, „van Rewyck“ geheißen haben.

fünf Fuß, so daß sie nur mehrfach zusammengefalzt in das Buch eingelegt werden konnten. Sie stellen die von den Reisenden besuchten Hauptorte — Venedig, Parenzo in Istrien, Corfu, Modon (Methone) an der Küste von Morea, Rhodus, Cypern und



28. Ansicht von Venedig (Mittelstück). Holzschnitt aus Breidenbachs Reisewerk.

Jerusalem — mit ihren Bauten und Umgebungen in bestimmt gezeichneten und klar geschnittenen Umrissen aus der Vogelschau dar, und zwar so treu und charakteristisch, daß man sich ihrer vielfach als Quellen und Vorbilder bedient hat und wir noch heute manche der dargestellten Objekte leicht erkennen können. Die Nürnberger

Illustratoren von Hartmann Schedels Weltchronik haben für ihre Ansicht von Venedig das prachtvolle Breitbild Rewichs mit der Ansicht der Piazzetta und des Dogenpalastes, wovon wir das Hauptstück hier in Verkleinerung beifügen (Abb. 28), benutzt und sich auch sonst in manchen ihrer Städtebilder an die Holzschnitte der Breidenbachschen Reisebeschreibung angelehnt, ohne sie jedoch auch nur im entferntesten zu erreichen. Die kleineren Textillustrationen, welche außer den Städtebildern das Buch Breidenbachs zieren, schildern die verschiedenen Völkerschaften und die fremdartigen Tiere, welche die Aufmerksamkeit der Reisenden erweckten. Dazu kommt ein prächtiges, von üppigem Rankenwerk umgebenes Titelblatt, dessen Gesamtanordnung auf den Textschmuck von Schedels Weltchronik ebenfalls nicht ohne Einfluß geblieben zu sein scheint. Es ist eine ansprechende Vermutung von A. F. Butsch*), daß das reiche, aus Rosen und Stechpalmen gebildete Laub- und Astwerk mit den darin herumkletternden Kindergestalten, welches den oberen Abschluß der Titelverzierung bildet, dem Marmorschmuck der Porta della Carta des Dogenpalastes frei nachgebildet sei, in deren spätgotischer Bekrönung ähnliche Putti zwischen üppigem Blätterwerk ihr Spiel treiben.

Der zweite, ungleich bekanntere Malername, auf den wir stoßen, ist Michael Wolgemuth, der Lehrer Dürers. Von ihm rührt ein großer Teil der ebenerwähnten Illustrationen in Schedels Chronik her und auch an einem anderen Hauptwerke des Nürnberger Druckverlags der Zeit, dem „Schatzbehalter", war er vermutlich in erster Linie als Zeichner mit beteiligt. Obwohl man seine Bedeutung vielfach überschätzt und ihm namentlich in der Geschichte der vervielfältigenden Kunst irrtümlicherweise einen Rang zuzuweisen versucht hat, den er von Rechtswegen nicht beanspruchen darf, ist seine Stellung am Ausgange des Jahrhunderts und am Beginne der neuen Zeit doch eine so bezeichnende für den ganzen Charakter der Epoche, daß wir ihn eingehend würdigen müssen.**) Die Geschichte der Malerei kennt Michael Wolgemuth als den Vorstand einer großen Werkstatt für kirchliche Kunst, insbesondere für Altarbilder, welche von zahlreichen Hilfsarbeitern und Gesellen nach den Anordnungen des Meisters ausgeführt wurden. Er hatte die Kunst von seinem Vater Valentin gelernt und ihr ganzer Betrieb hat bei ihm noch den alten zunftmäßigen Charakter. Als Michael (geb. zu Nürnberg 1434) die Lehrzeit beendet hatte, zog er an den Rhein, vielleicht auch weiter nach den Niederlanden, deren Kunst auf ihn mächtigen Einfluß übte, und machte sich dann in der Vaterstadt seßhaft. Von den großen Altarwerken, die für den Entwickelungsgang seiner Kunst besonders charakteristisch sind, gehören die 1487 oder 1488 gemalten vier neun Fuß hohen Flügel des von Sebastian Peringsdörffer gestifteten Altars, früher in der Augustinerkirche, gegenwärtig im Germanischen Museum zu Nürnberg, der besten, reifsten Zeit des Meisters an, in welcher Dürer bei ihm „diente" (1486—89). Wenige Jahre später datieren die beiden Druckwerke, an deren

---

*) Die Bücherornamentik der Renaissance, München und Leipzig, 1878, S. 12.

**) Vergl. aus der neueren Litteratur insbesondere C. Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, 2. Aufl. VIII, 382; ferner W. v. Seidlitz, M. Wolgemuth, in der Zeitschr. f. bild. Kunst, XIII, 169 ff.; Rob. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, S. 294 ff.; endlich den Text von Berthold Riehl zu Soldans photographischer Publikation der Gemälde von Dürer und Wolgemuth. Nürnberg. Fol.



29. Aarons Priesterweihe. Holzschnitt aus dem „Schatzbehalter“.

Herstellung Wolgemuth als Illustrator beteiligt erscheint. Geben wir uns Rechenschaft über den Stil des Meisters, wie der Peringsdörffersche Altar ihn darstellt, so darf man auch hier ein völlig einheitliches Gepräge nicht erwarten. Obschon Zeichnung und Farbe durchaus die gleichen sind, so zeigen sich doch in den Qualitäten der Ausführung nicht geringe Unterschiede. Von den acht Heiligengeschichten, welche zu je zweien übereinander an den Innenflügeln des Altars dargestellt sind, gehören wohl die mit den Heiligen Bernhard, Christoph, Lukas und Sebastian ganz dem Meister selbst an. Wir erkennen ihn darin als einen Künstler, der vor allem nach scharfer Charakteristik und lebendiger Bewegung ringt, der die heilige Geschichte im Gewande seiner eigenen Zeit, mit Anknüpfung an Selbsterlebtes und Selbstangeschautes dem Betrachter eindringlich vor Augen zu führen strebt. Der treffliche Bildnis- und Landschaftsmaler verrät sich in den meisterhaft individualisierten Köpfen, in den reizvoll komponierten und aufs sorgfältigste durchgebildeten Hintergründen. Die Flußlandschaft auf dem Bilde des heil. Christoph mit ihren zierlichen Bäumchen und Baulichkeiten hat sich der junge Dürer tief eingeprägt. In den reichlich lebensgroßen Heiligenfiguren auf phantastisch verschnörkelten Postamenten, welche die Außenseiten der Altarflügel zieren, tritt hingegen ein auffallender Mangel an Haltung und Würde hervor; namentlich die männlichen Gestalten stehen in der Mehrzahl recht steif und schwächlich da; an den weiblichen entschädigt uns die Anmut ihrer Erscheinung einigermaßen für das fehlende innere Leben. Trotz mancher Schwächen ist der Gesamteindruck des Werkes ein imponierender und die malerische Ausführung von großer Tüchtigkeit.

Als nun auch in Nürnberg das illustrierte Buchwesen sich entwickelte und Anton Koburger, der tüchtigste und rührigste unter den dortigen Buchdruckern, sein erstes großes Prachtwerk mit neuen Holzschnitten vorzubereiten begann, konnte er als Zeichner derselben füglich keinen anderen als Wolgemuth ins Auge fassen. Ein bestimmtes Zeugnis freilich liegt uns gerade für dieses Werk, den 1491 gedruckten „Schatzbehalter oder Schrein der wahren Reichtümer des Heils und ewiger Seligkeit“, in betreff der Urheberschaft Wolgemuths nicht vor. Das große verschnörkelte W auf der neunzehnten Figur und mehrere ähnliche kleinere Zeichen auf anderen Abbildungen des Buches*) haben in der gedachten Hinsicht nur einen zweifelhaften Wert. Schwerer ins Gewicht fällt die unleugbare Übereinstimmung, welche zwischen dem Stil der Illustrationen des Schatzbehalters und denen von Schedels Weltchronik besteht, für welche Wolgemuths Mitarbeiterschaft im Texte selbst bezeugt ist. Namentlich ein charakteristischer Typus alter bärtiger Männergestalten mit gekräuseltem und geringeltem Haar kehrt in beiden Werken häufig wieder; er tritt uns gleich auf den Titelbildern der beiden Bücher in der Gestalt Gottvaters entgegen; und selbst abgesehen von dieser und anderen auffallenden Einzelheiten herrscht im Stil der Holzschnitte überhaupt eine große Verwandtschaft. Auch ist die Gesamtleistung der Illustration des Schatzbehalters**), obwohl sie hinter der des Schedelschen Werkes beträchtlich zurücksteht, eine so umfassende, daß man sie

---

*) M. Thausing, Dürer, 2. Aufl. I, 66; vergl. auch Muther, Bücherillustration I, 57.

**) Mit 96 großen Holzschnitten, von denen fünf (die Figg. 25, 39, 46, 48 und 71) zweimal vorkommen.

kaum einer anderen Werkstatt zuschreiben darf, als der Wolgemuths. In der Zeichnung wie im Schnitte der Bilder des Schatzbehalters walten große Verschiedenheiten ob. Einige Blätter, wie die in Abb. 29 reproduzierte Priesterweihe Aarons, zeigen eine geübte und sorgfältige Künstlerhand; andere dagegen leiden an starken Zeichenfehlern und sind auch in xylographischer Hinsicht so hölzern und roh, daß man sie eher für Werke irgend eines handwerkmäßigen „Herrgottschnitzers“, als für Leistungen wirklicher Xylographen halten möchte. Über die Namen und die sonstige Thätigkeit der ausführenden Kräfte fehlt uns jeder Nachweis.

Dasselbe gilt von der zwei Jahre später erschienenen, ebenfalls bei Koburger



30. Ulysses und Circe. Holzschnitt aus Schedels Weltchronik.

gedruckten Hartmann Schedelschen Weltchronik. Auf die 1493 veröffentlichte lateinische Ausgabe (Liber cronicarum) folgte 1494 die von Georg Alt besorgte deutsche Übersetzung unter dem Titel: „Das Buch der Croniken und Geschichten von Anbeginn der Welt bis auf diese unsere Zeit“. Hier findet sich die erste Notiz über die von dem Nürnberger Drucker beschäftigten Illustratoren. Am Schlusse wird gesagt, daß Michael Wolgemuth und Wilhelm Pleydenwurff, Maler daselbst, auch Mitbürger „diss Werk mit Figuren wercklich geziert haben.“ Wilhelm Pleydenwurff, der da als Genosse Wolgemuths erscheint, war der Sohn des Malers Hans Pleydenwurff, dessen Witwe Wolgemuth 1473 geheiratet hatte. Er wird in den Nürnberger Bürgerlisten von 1490 und 1492 erwähnt; 1495 war er bereits verstorben. Über sein Kunstvermögen und den Umfang seiner Beteiligung an der Illustration des Schedelschen Werkes war bisher nichts Bestimmtes zu ermitteln. Der Stil der Holzschnitte weist allerdings bedeutende Ver-

schiedenheiten auf, und bei ihrer großen Zahl ist das Zusammenwirken auch noch anderer Hilfskräfte mit den Genannten sicher anzunehmen.*) Zwei Nürnberger Patrizier, die Herren Sebald Schreyer und Sebastian Cammermeister, hatten den Künstlern reichliche Mittel für die Illustrationen zur Verfügung gestellt. Die Masse der Bilder beträgt über 2000. Davon sind ein Teil historische Kompositionen verschiedenen Formates (s. Abb. 30), ein anderer Teil Städteansichten und Abbildungen von Bauwerken, die bei weitem größere Mehrzahl aber Einzelfiguren und Brustbilder hervorragender Persönlichkeiten aus allen Perioden der Geschichte. Dies alles geordnet nach den „sieben Weltaltern", welche die Einteilung des ganzen Stoffes bedingen. Für die größeren biblischen und historischen Kompositionen und die Einzelheiten dürfen wir Wolgemuth sicher als Zeichner annehmen. Sie zeigen oft in prägnanter Weise seinen charakteristischen Stil, seine ausdrucksvollen Köpfe, die Art seiner Naturanschauung und Komposition. Manches poetisch gedachte Blatt, z. B. der phantastisch wilde Totentanz (Fol. 264), das erschütternde Gegenstück zu dem versöhnlichen Bilde des den Tod überwindenden Christus im „Schatzbehalter", zeugt für das Walten einer ernsten Künstlerkraft. Die Masse der übrigen Illustrationen dagegen rührt wohl von den Werkstattgenossen her; doch ist die Zeichnung mancher der kleineren Figurengruppen und Brustbilder bisweilen so markig und lebensvoll, daß wir auch dabei das Eingreifen des Meisters voraussetzen dürfen. Von den Originalzeichnungen hat Sidney Colvin den Entwurf zu dem Titelblatt (Abb. 31) unlängst im British Museum nachgewiesen (Jahrb. d. k. preuß. Kunstsamml. VII, 98) und V. von Loga in seiner trefflichen Arbeit über die Städteansichten der Weltchronik (ebendaselbst IX, 192) das Gleiche für eine Zeichnung mit der Ansicht von Nürnberg im Germanischen Museum höchst wahrscheinlich gemacht. Das Titelblatt ist v. J. 1490 datiert und rührt ohne Zweifel von Wolgemuth her. Bei der Beschaffung des Materials für die Zeichnungen wird Hartmann Schedel, der Verfasser oder vielmehr Kompilator des Werkes, den Künstlern an die Hand gegangen sein. Man suchte dabei so quellenmäßig wie möglich zu verfahren, forschte überall nach den besten Vorlagen, half sich aber im Notfall auch ganz unverdrossen mit Kombinationen und freien Erfindungen. Daß für die Städtebilder Breidenbachs Reise als Quelle diente, wurde bereits bemerkt. Im ganzen finden sich dreißig authentische Städteansichten. Die übrigen sind Phantasiegebilde, und mehrfach wird derselbe Holzschnitt für verschiedene Städte benutzt. Auch bei den Porträts kommt dieser alte Briefmalerbrauch noch vor. Der gleiche Stock dient z. B. für Hippokrates und Hektor. Übrigens haben sich die Zeichner auch für die Bildnisse, so gut sie es vermochten, entsprechende Vorlagen zu verschaffen gesucht; das Bildnis Mohammeds II. (Abb. 32) stellt zwar nicht diesen, aber einen andern Herrscher von Konstantinopel, nämlich den letzten Paläologen Johannes VII. dar, und zwar nach einer Medaille von Vittore Pisano, welche im Gegensinne kopiert ist.**) Die Ausführung der Holzschnitte steht im Ganzen keineswegs hoch; der derb realistische Zug in Wolgemuths Natur kommt am besten zum Ausdruck, alles Feinere verschwindet; die Masse der Holzschnitte ist Fabrikware. Selbstverständlich war das

---

*) Rob. Vischer, a. a. O. S. 314, nimmt drei bis vier Holzzeichner an.

**) Fr. Lippmann, Jahrb. d. k. preußischen Kunstsamml. II, 217 ff.; V. v. Loga, ebendas. IX, 105.



31. Titelblatt von H. Schedels Weltchronik. Holzschnitt.

Ganze auf Kolorierung berechnet, wenn es auch nebenbei „roh" verkauft wurde.*) — Ob Wolgemuth mit seinem Genossen Pleydenwurff auch noch für andere Druckwerke Koburgers thätig war, steht dahin.**) Dagegen darf der neuerdings von Thausing (Dürer, 2. Aufl. I, 71 ff.) mit großem Aufwande von Scharfsinn und Gelehrsamkeit unternommene Versuch, Wolgemuth als Kupferstecher zu retten, jetzt endgültig als gescheitert betrachtet werden, seitdem der vielbesprochene Meister W, den man für Wolgemuth nehmen wollte, als Wenzel von Olmütz sicher gestellt worden ist.***)

Sehr bedauerlich ist es, daß die deutsche Künstlerchronik, welche für die besprochenen Mainzer und Nürnberger Holzschnittwerke wenigstens einige Namen von gutem Klang zu verzeichnen wußte, bei der ganzen übrigen Fülle reich illustrierter Bücher jener Zeit uns den Dienst versagt. Es sind lauter Werke von Namenlosen, und darunter nicht wenige von weit höherem Kunstwert als die Publikationen des trefflichen Koburger. Voran steht Basel mit seinen Prachtdrucken der Offizinen Mich. Furters und Joh. Bergmanns, dem „Buch des Ritters vom Thurn" und Sebastian Brants „Narrenschiff". Das erstere ist ein moralisches Exempelbuch, von dem Verfasser einem edlen Ritter in den Mund gelegt, der seine Kinder durch Erzählungen aus seinem reich bewegten Leben und aus der Geschichte der bösen Welt zur Tugend und Gottesfurcht anleiten will. Das Werk Sebastian Brants, des gelehrten Baseler Professors und späteren Ratsschreibers zu Straßburg, schildert in gereimter Form die Gebrechen der menschlichen Natur, die er in einer großen Schiffsladung zusammenfaßt, und läßt uns tiefe Blicke thun in das Leben der damaligen Welt, unmittelbar an der Schwelle des Reformationszeitalters. Der didaktische, von echter Lebensweisheit, Humor und Satire strotzende Gedankeninhalt beider Werke bot dem Illustrator ein weites Feld zu ergötzlichen Schilderungen. Wir kennen weder in dem einen noch in dem anderen Falle den Namen dieses Meisters; doch war er jedenfalls kein verächtliches Mitglied der oberdeutschen Künstlerschaft. Muther (a. a. O. S. 65) denkt bei dem „Buch des Ritters vom Thurn" an einen Zeichner aus der Schule des Martin Schongauer, und weist mit Recht auf den bedeutenden Fortschritt in der Darstellung nackter Körper



32. Der sogen. Mahommet II. Holzschnitt aus Schedels Weltchronik.

---

*) Ein uneingebundenes und nicht gemaltes (rohes) Exemplar kostete zu Wolgemuths Zeit 2 Fl. rheinisch, ein koloriertes und gebundenes das Dreifache. Jos. Baader, Zahns Jahrb. II, 73; Thausing, Dürer, 2. Aufl. I, 67.

**) B. v. Loga hat es für die „Reformation der Stadt Nürnberg" wahrscheinlich gemacht, a. a. O. S. 104.

***) Vergl. zu der oben S. 46 angegebenen Litteratur die jüngst erschienene Monographie von M. Lehrs, Wenzel von Olmütz, Dresden 1889, S. 5 ff. und S. 11.

und auf den seelenvollen Ausdruck der Köpfe hin, welche die Holzschnitte dieses Werkes auszeichnen. — An der Ausführung der 108 Holzschnitte des „Narrenschiffs“ (von denen sechs je einmal wiederholt vorkommen) scheinen mehrere Künstler thätig gewesen zu sein, deren Fähigkeiten hinter dem Illustrator des „Ritter vom Thurn“ keineswegs zurückstanden. Beiden Werken gemeinsam sind die zierlichen Rankenornamente, welche zu beiden Seiten der Figurenbilder und der Textkolumnen herlaufen, und den Büchern



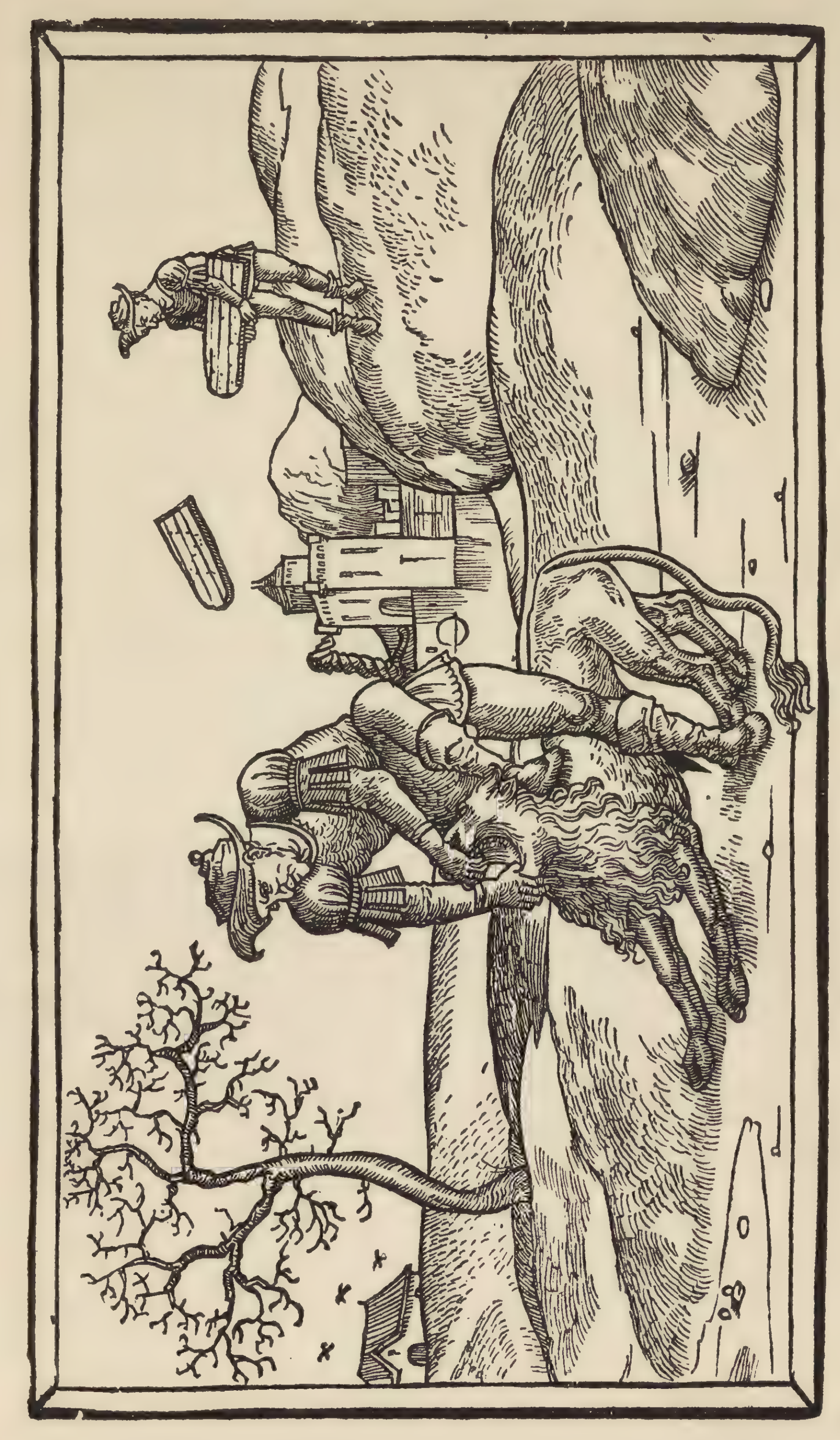
33. Vom Schatzfinden. Holzschnitt aus Seb. Brants Narrenschiff.

ein besonders reiches, gefälliges Aussehen geben, das an die Prachtwerke der alten Miniatoren erinnert. Die Holzschnitte (s. Abb. 33) sind von ungewöhnlicher Feinheit; man sieht, daß es dem Xylographen streng darum zu thun war, die Schärfe der geistvollen Zeichnung mit voller Treue wiederzugeben. Das Bild hat nicht selten einen stecherischen Zug, der sich dem metallklaren Druck der Type trefflich anpaßt. Nur ein Schritt führte von hier zu den wunderbaren Kleinkunstwerken Holbeins.

Nachdem Seb. Brant von Basel in seine Vaterstadt Straßburg zurückgekehrt war und dort Dienste genommen hatte, trat er in dauernde Verbindung mit dem ausgezeichneten Straßburger Drucker und Verleger Johann Grüninger, der sich früher

schon für die Werke des berühmten Autors begeistert und 1497 eine lateinische Ausgabe des „Narrenschiffs" veranstaltet hatte. Jetzt folgten zunächst (1498) Seb. Brants „Varia Carmina" und drei Jahre später dessen lateinische Ausgabe des Boëtius (De philosophico consolatu), an welche sich dann 1502 der reich illustrierte Prachtdruck des Brantschen Vergil anschloß. In der Ausgabe des Boëtius verspürt man bereits den heilsamen Einfluß des Herausgebers auf den Stil der Illustrationen. Aber noch weit höher steht der Bilderschmuck der Vergilausgabe. Die Abbildungen im Boëtius haben meistens ein niedriges Längenformat, und sind, wie unser in Abb. 35 vorgeführtes Beispiel zeigt, in der Regel aus mehreren schmalen Stücken zusammengesetzt, von denen nur das Stück mit der Hauptscene jedesmal neu hergestellt ist, während die Seitenstücke sich typisch wiederholen. So kehren z. B. der Bau mit dem hohen Thor und den Erkertürmchen links, das von rechts her schreitende Paar, die Landschaft mit dem Baum und dem Felsen zur Rechten mehrere Male wieder. Eine der interessantesten Illustrationen ist die auf das Proömium folgende Ansicht von Rom, auf der man das Pantheon mit seiner runden Kuppelöffnung, die Engelsburg und die St. Petersbasilika deutlich erkennen kann. — Die 214 Holzschnitte der Vergilausgabe überragen den Boëtius nicht nur durch ihre Zahl und Größe, sondern vornehmlich durch den hohen künstlerischen Wert der Zeichnung und des Schnittes. Besonders gilt dies von den Illustrationen zu den zwölf ersten Büchern der Äneïde. Wie bei dem „Buche des Ritters vom Thurn" werden wir auch hier zunächst an einen Künstler aus der Schulgenossenschaft des M. Schongauer erinnert. Die Welt des römischen Dichters erscheint vor uns im Gewande der Straßburger Bürger und Elsässer Bauern vom Ende des 15. Jahrhunderts. Die Bilder zu den weiteren Büchern der Äneïde und zu den übrigen Gedichten rühren offenbar von mehreren, etwas weniger geschickten Zeichnern her. Auf einem Blatte gegen Ende des Werkes findet sich ein Schrifttäfelchen mit den Initialen C. A., ohne daß wir im stande wären, daraus auf den Urheber der Zeichnung einen Schluß zu ziehen (Muther, a. a. O. S. 80 ff.). Das Ganze ist eine Prachtleistung an Schärfe des Drucks und Feinheit der Illustrationen.

In eine rauhere Luft, aber deshalb nicht minder gesunde Natur fühlen wir uns versetzt, wenn wir das Hauptwerk der niederdeutschen Buchillustration der Zeit durchmustern, die Lübecker Bibel des Steffen Arndes von 1494. Die zahlreichen Holzschnitte, von denen sich einige wiederholen, stammen ohne Zweifel von der Hand eines hervorragenden Meisters, dessen Persönlichkeit uns leider ebenfalls unbekannt ist. Seine derben, gedrungenen Gestalten sind lebendig bewegt, die Vorgänge mit großer Anschaulichkeit erzählt. Das Übertriebene und Karikierte, was in so zahlreichen anderen Werken der Zeit den Ausdruck der inneren Erregung und Leidenschaft entstellt, fehlt hier gänzlich. Die Köpfe sind charaktervoll und oft von inniger Beseelung. In den Gestalten der Frauen und in manchen Einzelheiten der Tracht herrscht eine eigene Anmut und Zierlichkeit. Auch scherzhafte und burleske Züge fehlen nicht. Sehr sorgfältig und lebendig sind die Tiere gezeichnet. Die Landschaft ist in der Regel einfach, ohne besonderen Reiz, häufig mit einzeln stehenden dürren Bäumchen (Abb. 34). Höchst entwickelt zeigt sich die malerische Perspektive, sowohl in der Darstellung von Innenräumen als in weiten landschaftlichen Ausblicken, auf deren verschiedene Pläne die Figurengruppen in entsprechender Größenabstufung verteilt sind. Bisweilen ist



34. Simson mit dem Löwen. Holzschnitt aus der Lübecker Bibel von 1494.

es, als berühre uns in diesen Bildchen ein italienischer Zug, der vielleicht durch den längeren Aufenthalt des Druckers in Perugia sich erklären läßt. Zu den Figuren kommen zahlreiche, kraus und mannigfach verzierte Initialen.

Offenbar unter italienischer Einwirkung sind die zwölf reizenden Holzschnittbilder entstanden, mit welchen Jakob Wimpfelings Pamphlet gegen die damalige Geistlichkeit (De fide concubinarum) geschmückt ist. Die Offizin Ludwig Hohenwangs von Ulm (S. 71) nahm mit diesem 1501 erschienenen Buch einen neuen Aufschwung. In der Lebendigkeit der Auffassung, in Tracht und Bewegung regt sich hier der Geist Alt-Venedigs.

Blicken wir zurück auf den durchmessenen Weg, so zeigt uns die Entwickelung des Holzschnittes bis zum Ausgange des fünfzehnten Jahrhunderts im großen und ganzen die nämlichen Erscheinungen, welche der deutsche Kupferstich der Betrachtung dargeboten hatte. Zunächst bildet sich eine feste Technik aus, die in der treuen Wiedergabe der Zeichnung ihre Hauptaufgabe erkennt. Dann erweitert sich der Stoffkreis der Darstellungen und beherrscht, von der Buchdruckerkunst getragen, bald den ganzen Umfang der Litteratur. Endlich weicht die alte starre Form des Handwerks dem aufstrebenden künstlerischen Geiste. Begegnen uns auch immer noch für einen Meister von ausgeprägter Individualität ganze Scharen von Nachahmern und Kopisten, so war damit nun doch der Ausgangspunkt der Entwickelung gewonnen, welche durch das Eingreifen der großen Künstler der nachfolgenden Generation, eines Dürer und Holbein, eines Burgkmair und Hans Baldung, zur Blüte des deutschen Holzschnittes führte.



35. Aus Seb. Brants Ausgabe des Boëtius, De philosophico consolatu (1501).



36. Gottvater und die Taube mit Seraphim. Holzschnitt von A. Dürer.

Zweiter Abschnitt.

Das sechzehnte Jahrhundert.

1. Allgemeines. — Die Werke Albrecht Dürers.

Das Reformationszeitalter ist die Blüteperiode des deutschen Kupferstichs und Holzschnittes. Tausende von Wurzelfasern verbinden die Werke der deutschen Stecher und Illustratoren jener Zeit mit dem religiösen Leben unseres Volkes und seiner Erneuerung. Wie sich der Geist des italienischen Humanismus verkörpert zeigt in den Schöpfungen Raphaels, so lebt und webt die Seele der deutschen Reformation in den Werken Dürers. Zu Gottes Wort, das endlich wieder unverfälscht in der geliebten Sprache der Heimat zu Millionen trostbedürftiger Herzen drang, gesellte sich das naturfrische, geisterfüllte Bild und unterstützte mit seiner derben, eindringlichen Sprache die Lehren des Evangeliums und seiner Ausleger. Nicht als farbenprächtige Zier der Decken und Wände tritt es auf, nicht als die Stiftung freigebiger Fürsten und Großen, wie im Süden, sondern als fliegendes Blatt wandert es von Haus zu Haus, in den Tiefen des Gemüts, in der Stille frommer Selbstbetrachtung findet es seine Stätte. Die Verbindung mit dem ererbten Gedankenkreise wird nicht plötzlich unterbrochen. Auch die alten bürgerlichen Grundlagen und Handwerksbräuche der Kunst bleiben noch aufrecht. Aber der Geist, der sie durchdringt, ist der einer neuen Zeit. Dürer steht als ihr bahnbrechender Genius da, vollkommen ebenbürtig als Künstler dem redegewaltigen Luther, mit dem ihn das Band inniger Geistesgemeinschaft verknüpfte. Vornehmlich durch sein Kupferstich- und Holzschnittwerk erweist er sich als der männlichste, erfindungsreichste, an Ernst und Kraft des Ausdrucks erhabenste Künstler, welchen Deutschland hervorgebracht hat. Alles, was vor ihm auf diesen Gebieten geschaffen war, erscheint durch ihn zur geistigen Bedeutungslosigkeit herabgedrückt. Kupferstich und Holzschnitt gehen jetzt keine getrennten Wege mehr. Er vereinigt beide in einer

Hand und giebt ihnen die Weihe seiner künstlerischen Persönlichkeit. Nur noch ein deutscher Meister darf das Recht auf einen Ehrenplatz neben ihm auch hier in Anspruch nehmen, Hans Holbein d. J. Er steht in seinem Holzschnittwerke neben Dürer wie der sanfte Melanchthon zur Seite Luthers. Auf beide hat der Humanismus mächtig eingewirkt, beide nehmen früh italienische Motive in ihre Kunst auf. Aber Dürer stellt diesen seine stärkere Natur sieghaft entgegen, Holbein erweist sich ihnen gegenüber nachgiebiger und geschmeidiger; nicht nur der Zeichner ornamentaler Details, auch der Porträtmaler Holbein zeigt eine tiefe Wesensverwandtschaft mit den großen Italienern; galt doch eines seiner wunderbarsten Bildnisse lange Zeit für ein Werk Lionardo's! Außer dem offenen Sinn für die Schönheit der Form, welcher ihm eigen war, besaß er auch eine viel größere Freiheit und Weltläufigkeit in der Lebensführung; er fand leicht den Weg in ausländische, höfische Sphären und starb in der Fremde. Der Nürnberger Bürgerssohn Dürer dagegen hängt mit unwandelbarer Innigkeit und Treue an der Heimat, so rauh sie ihm auch erscheint in dem sonnigen Süden, ein so rastloser Drang nach allem Neuen und Weiten auch seine Seele füllt; er ist der schlichteste, tiefste Ausdruck der deutschen Eigenart und Denkungsweise.

In dem Leben und Wesen der beiden großen Meister spiegeln sich zugleich die ferneren Schicksale der deutschen Kunst des sechzehnten Jahrhunderts, und so auch die des Kupferstichs und Holzschnittes. Nur für eine kurze Spanne Zeit vermögen dieselben den nationalen Stil zu bewahren, den Dürer begründet. Dann folgen sie allzu willig dem übermächtigen fremden Einfluß und endigen in Äußerlichkeit und Manierismus.

Das Leben und der Entwickelungsgang Albrecht Dürers (1471—1528) sollen hier nur kurz dem Leser in Erinnerung gebracht werden.*) Er war eines Goldschmieds Sohn und hat in der Werkstatt seines braven alten Vaters, an dem er mit inniger Verehrung hing, den Grund zu seiner hohen Meisterschaft gelegt. Durch das Goldschmiedehandwerk kam er zu dem kunstverwandten Kupferstich und mit besonderer Vorliebe ist er zeitlebens zu der Grabsticheltechnik zurückgekehrt, wenn er des „fleißigen Kläubelns" in der Malerei müde geworden war. Es geht ein spröder, metallischer, im strengsten Sinne zeichnerischer Zug durch seine ganze Kunst. In der Werkstatt Mich. Wolgemuths, die er (Ende November 1486) mit fünfzehn Jahren betrat, mag das Erlernen der malerischen Technik seine Hauptaufgabe gewesen sein. Nach Kolmar, einem Hauptziele seiner zu Ostern 1490 angetretenen vierjährigen Wanderschaft, hat ihn unzweifelhaft der Ruhm von Schongauers Werkstatt hingezogen, deren vornehmstes Erzeugnis, das Kupferstichwerk des Meisters, die Kunstwelt Deutschlands wie des Auslandes damals mit Bewunderung erfüllte und sicher schon im Hause seines Vaters die Augen des jungen Dürer auf sich gezogen hatte. Berührte ihn hier der Zauber des fein beseelten

---

*) Aus der Masse der Litteratur über den Meister genügt es für unsern Zweck hervorzuheben: R. v. Retberg, Dürers Kupferstiche und Holzschnitte, München 1871; M. Thausing, Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst, 2. Aufl., Leipzig 1884, 2 Bde.; A. Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, 2. Aufl., II, S. 45 ff. Dürers Entwickelungsgang; Oeuvre d'Alb. Dürer, reproduit et publié par Amand-Durand, texte par Georges Duplessis, Paris 1877; A. Dürers sämtliche Kupferstiche mit Text von W. Lübke, Lichtdrucke von J. B. Obernetter, und A. Dürers Holzschnittwerk, in Auswahl mit Text von C. von Lützow, Lichtdruck von Arnold & Zettler, beide Nürnberg, Soldan.

mittelalterlichen Ideals und vollendeter technischer Meisterschaft, so brachte ihn dann sein erster Aufenthalt in Venedig in unmittelbare Berührung mit der Kunst zweier der größten italienischen Realisten des Quattrocento, des Giovanni Bellini und Andrea



37. Der Spaziergang. Kupferstich von A. Dürer.

Mantegna. Der volle Begriff moderner weltfreudiger Schönheit und Natur ging ihm hier auf. Seine Bahn lag hell beleuchtet vor ihm: es galt, diese von großen Seelen angeschaute Natur auch für die Kunst seines Vaterlandes zu erobern! Noch mit einem dritten Meister von eigener Art, Jacopo de' Barbari, in Nürnberg Jakob Walch genannt, der

besonders im Kupferstich und Holzschnitt eine rührige Thätigkeit in Venedig entwickelte, scheint Dürer auf seiner Wanderschaft schon damals in Beziehungen getreten zu sein. Wiederholt kreuzten sich später ihre Pfade. Von der ersten Begegnung zeugt ein Wort in dem im British Museum erhaltenen Entwurfe zu der Dedikation von Dürers „Proportionslehre“. Danach war es Jakob Walch, der ihn die Normalmaße des männlichen und weiblichen Körpers kennen lehrte und so den ersten Anstoß zu Dürers wissenschaftlichem Studium der Proportionen gab.*)

Im Frühling des Jahres 1494 finden wir den wandernden Gesellen wieder in Nürnberg und im Juli begründete Dürer durch die Heirat mit Agnes Frey seinen Hausstand. Nun beginnt seine geregelte selbständige Kunstthätigkeit. In den Jahren 1496—1498 entsteht die erste große Holzschnittfolge, „Die Heimliche Offenbarung Johannis“ oder „Apocalypsis cum figuris“, fünfzehn große Blätter mit deutschem und lateinischem Text, wozu bei der dritten Ausgabe von 1511 noch die Titelvignette mit dem an seinem Werke schreibenden Apostel hinzukam (B. 60—75). Es ist das Werk eines jungen Riesen, der sich kühn an das bildlich kaum Faßbare, phantastisch Ungefüge wagt und mit einem Schlage die ganze Kunst des voraufgegangenen Jahrhunderts durch seine tiefernsten Gestaltungen überbietet. Von den xylographischen Einzelblättern und frühesten Kupferstichen, welche gleichfalls in die neunziger Jahre fallen,**) gehören die Mehrzahl dem nämlichen volkstümlich-religiösen Vorstellungskreise an, wie die Blätter der Apokalypse, und bekunden nur durch ihre Auffassung und künstlerische Behandlung Dürers Hinausgreifen über die alte handwerkliche Art. Eines der ansprechendsten der früheren Holzschnittblätter ist die nebenstehend reproduzierte „Heil. Familie mit den drei Hasen“ (B. 102; Abb. 38). Aber neben diesen durch den großen Bilder-

---

*) A. v. Zahn, Jahrbücher für Kunstwissenschaft I, 14. Dürer fügt hinzu, da Meister Jakob ihm seine Grundsätze nicht „klerlich“ habe „antzeigen“ wollen, habe er sich beim Vitruvius, der „ein wenig von der glidmas eines Mans“ schreibe, damals weiteren Aufschluß geholt.

**) A. Springer, Zeitschr. f. bild. Kunst, N. Folge I, 20 ff. will in dem von der Internationalen Chalkograph. Gesellsch. 1886, Nr. 10 publizierten anonymen Blatte mit zwei nackten Figurenpaaren (Adam und Eva) den frühesten bisher bekannten Versuch Dürers in der Kupferstichkunst erblicken, und stützt dieses Urteil namentlich auf die Übereinstimmung des Adamkopfes mit Dürers Selbstporträt v. J. 1493. Lehrs u. A. vindizieren jenen Stich dagegen dem Monogrammisten P. M., der zu den niederrheinischen Meistern aus der Nachfolgerschaft M. Schongauers zählt und besonders dem Monogrammisten B. R. mit dem Anker (s. oben S. 42) nahe steht. Diese Bestimmung fußt auf der in Zeichnung wie Stichelführung mit Evidenz hervortretenden Übereinstimmung des Blattes mit den nackten Figurenpaaren mit dem Stiche des Schmerzensmannes in Berlin und Wien, welcher das Monogramm P. M. trägt, und anderen, demselben Stecher zuzuschreibenden Blättern in Frankfurt a. M. Vergl. Repertorium f. Kunstwiss. XIII, 40 ff. Zu den frühesten, sicher von Dürers Hand herrührenden Kupferstichen zählen außer den im Text genannten ferner: „Der Tod als wilder Mann“ (B. 92), „Der Liebeshandel“ (B. 93), „Die heil. Familie mit der Heuschrecke“ (B. 44), „Der verlorene Sohn“ (B. 28), der in unserer Abb. 37 reproduzierte, in die Kategorie der Totentanzbilder gehörige „Spaziergang“ (B. 94), Der „Kleine Kurier (B. 80), „Die drei Bauern“ (B. 86), „Der große büßende Hieronymus“ (B. 61), „Die Madonna mit der Meerkatze“ (B. 42, s. unsere Tafel), „Der heil. Sebastian am Baume“ (B. 55), „Der heil. Sebastian an der Säule“ (B. 56) u. a., sowie aus der Reihe der Einzelschnitte: „Das Männerbad“ (B. 128), „Simson mit dem Löwen“ (B. 2), das seltsame mythologische Blatt mit der Beischrift „Ercules“ (B. 127) und der vermutlich dazu gehörige „Ritter mit dem Landsknechte“ (B. 131).

markt geforderten Darstellungen treten uns früh auch schon andere entgegen, welche in der bestimmt umgrenzten Gedankensphäre des Humanismus wurzeln. Dürers



38. Die heil. Familie mit den drei Hasen. Holzschnitt von A. Dürer.

gelehrter Freund Willibald Pirkheimer und seine Gesinnungsgenossen, ein Konrad Celtes, Hartmann Schedel, Scheuerl u. A. mögen ihn zu den seltsamen mythologischen und

allegorischen Erfindungen inspiriert haben, wie wir sie in dem sogen. „Raub der Amymone" (B. 71), der „Eifersucht" (B. 73), den „Vier nackten Weibern" (B. 75) und anderen aus jener Epoche herrührenden Stichen besitzen. Bei dem letztgenannten Blatte war es überdies die rein formale Rücksicht auf das Studium des von verschiedenen Seiten dargestellten nackten Frauenkörpers, welche den Künstler für die sonst schwer zu erklärende Wahl dieses Gegenstandes erwärmt haben mag. Rein künstlerischer Drang nach der Darstellung der unbekleideten Gestalt, wissenschaftliches Studium der Anatomie und der Proportionslehre, humanistische Vorstellungen und der Einfluß italienischer Kunst haben offenbar bei allen diesen Schöpfungen zusammengewirkt.

Am Schluß von Dürers zehnjähriger reger Thätigkeit während dieser ersten Epoche seiner vollen Meisterschaft entstehen zwei seiner herrlichsten Holzschnittwerke, die Folgen des „Marienlebens" (B. 76—95) und der „Großen Passion" (B. 4—15). Das Marienleben, die lieblichste Blüte volkstümlicher Kunst, voll idyllischen Reizes und zartester Empfindung, gehört zum größten Teil den Jahren 1504—1505 an; nur die drei letzten Blätter und der Titel kamen 1510 und 1511 hinzu. Der Beginn von Dürers Arbeit an der „Großen Passion", deren Buchausgabe gleichfalls in die ebengenannten Jahre fällt, läßt sich bis an den Anfang des Jahrhunderts zurück verfolgen. Manches an den älteren Blättern dieser Folge gemahnt in Erfindung und Stil noch an die Herbigkeiten der Apokalypse. In das Jahr der Entstehung des Marienlebens gehören auch zwei von des Meisters vorzüglichsten Kupferstichen: die reizvolle, unter dem Namen „Weihnachten" bekannte „Geburt Christi" (B. 2, s. die Tafel), ein Nachklang aus dem Marienleben, und das seiner vollen Bezeichnung nach von dem Meister selbst besonders geschätzte große Blatt mit Adam und Eva (B. 1, mit der Inschrift: Albertus Durer Noricus Faciebat Ao. 1504). Während der Künstler dort den biblischen Vorgang in das bürgerliche Gewand einer gemütlichen Familienscene zu kleiden weiß, umgiebt er hier die an und für sich nicht besonders idealen Gestalten des ersten Menschenpaares mit dem Zauber heroischer Poesie, und bekundet zugleich in allen Einzelheiten der beiden mit der höchsten Sorgfalt ausgeführten Stiche die volle Reife seiner Meisterschaft.

Auf der Höhe seines Lebens angelangt, unternahm Dürer seine zweite Reise nach Venedig (im Herbst 1505). Der Aufenthalt des Meisters in der Lagunenstadt währte nahezu ein Jahr. Er hat die deutsche Seele seiner Kunst unberührt von dort zurückgebracht in die nordische Heimat. Aber es hieße das Wesen Dürers völlig verkennen, wollte man uns glaubhaft zu machen suchen, daß der Glanz und die mächtige Bewegung der italienischen Kunst jener Zeit auf Dürers Wollen und Schaffen ohne starke Anregungen geblieben sei. Mit Giovanni Bellini, dem ihm an Seelentiefe und Lebenswahrheit innig verwandten Meister, dürfen wir ihn uns jetzt in lebhaften persönlichen Beziehungen denken. Und nicht minder bedeutsam wirkte, wenn auch nur von ferne, Leonardos überallhin fruchtbringende Thätigkeit auf ihn ein. Die alten Studien über die menschlichen Maße und Verhältnisse, die Erforschung der Charaktertypen, dieser Grundlagen der Physiognomik, erfuhren von dorther mächtige Impulse.

Die großen Werke der Malerei, welche Dürer in den ersten Jahren nach der Heimkehr aus Venedig schuf, die Tafeln mit Adam und Eva (1507), der Hellersche Altar (1509), das Dreifaltigkeitsbild (1508—1511) bezeugen die segensreiche Wirkung



Die Geburt Christi. Kupferstich von A. Dürer.
Berlin, königl. Kupferstichkabinett.



des venetianischen Aufenthaltes. Nicht minder deutlich erkennbar ist dieselbe in des Meisters bewunderungswürdigem Eifer für die Vermehrung und immer höhere Ausbildung seines Holzschnitt- und Kupferstichwerkes. Zu der Publikation der Apokalypse (in dritter Ausgabe), der großen Passion und des Marienlebens treten 1511 noch die kleine Holzschnittpassion in siebenunddreißig Blättern (B. 16—52) und ungefähr ein Jahr später die Kupferstichpassion mit sechzehn Blättern (B. 3—18) hinzu. Was Dürer in dieser Fülle kleiner Bilder aus dem Leben und Leiden Christi an tief empfundener Schönheit offenbart, findet nur in Luthers oder Paul Gerhards Kirchenliedern in der volkstümlichen Kraft des Ausdrucks seinesgleichen. In dem Titelblatt der



39. Titelbild von A. Dürers „Kleiner Holzschnittpassion."

kleinen Holzschnittpassion (B. 16; Abb. 39) mit dem auf einem Quadersteine dasitzenden, in Schmerz versunkenen Welterlöser ertönt der Grundakkord des Ganzen mit ergreifend großartiger Gewalt. Die Art der Zeichnung und der stecherischen Behandlung gewinnt in diesen Werken das höchste Maß von Energie und Durchgeistigung. Dasselbe gilt von einer Anzahl gleichzeitig entstandener Einzelblätter, wie dem herrlichen silbertönigen Holzschnitte der „Dreifaltigkeit" (B. 122) vom J. 1511, der „Messe des heil. Gregor" (B. 123), dem „Heil. Hieronymus in der Zelle" (B. 114), dem „Heil. Christoph" (B. 103) aus demselben Jahre, sowie dem lieblichen Familienbilde mit dem hüpfenden Christkinde (B. 96) und mehreren kleinen Kupferstichmadonnen von verwandtem, genreartigem Charakter, wie der „Maria mit der Birne" (B. 41), der „Maria vor der Stadtmauer" (B. 40) und anderen. Die Kunst Dürers erreicht in diesen Blättern nicht nur den höchsten Grad von Beseelung und Lebenswahrheit, sondern sie besitzt

auch in der Zeichnung und Modellierung der Form eine auf deutschem Boden bisher ungeahnte Fülle und Großartigkeit, sowohl in den unbekleideten Teilen als auch in der Gewandung, die oft in breiten, schön drapierten Faltenmassen um die wohlproportionierten Körper fließt. — Die Jahre 1513 und 1514 bringen dann in den drei weltbekannten Kupferstichen „Ritter, Tod und Teufel“ (B. 98), „Hieronymus in der Zelle“ (B. 60) und „Melencolia“ (B. 74) die Meisterschöpfungen Dürers auf den Gebieten der Phantastik und des poetischen Stimmungsbildes. Die Stecherkunst zeigt sich hier zu der größten malerischen Feinheit und Vollendung ausgebildet, welche ihr innerhalb der Grenzen des Ideals der Zeit überhaupt zugänglich war. Wie zur nochmaligen Betonung seines vorzugsweise zeichnerischen und bildnerischen Stils stellt Dürer sodann im J. 1514 die beiden markigen kleinen Einzelstiche der Apostel Thomas (B. 48) und Paulus (B. 50) hin und schafft darin zwei grundlegende Typen plastischer Charakteristik und Gewandbehandlung, wie sie später in seinen beiden großen Gruppenbildern der vier Apostel in der Münchener Pinakothek zu so grandioser Gestaltung gediehen sind.

Mit dem Jahre 1512 beginnen die Beziehungen Dürers zu den künstlerischen Plänen des Kaisers Maximilian. Von 1515 bis 1518 war er fast ausschließlich für den Herrscher thätig. Die „Ehrenpforte“ (B. 138), der „Kleine Triumphwagen“ (Thausing, Dürer, 2. Aufl. II, 144 ff.), die „Österreichischen Heiligen“ (B. 116) entstehen zunächst. Der „Große Triumphwagen“ (B. 139) folgt erst 1522, drei Jahre nach des Kaisers Tode. Wir werden dem künstlerischen Wirken des Letzteren weiter unten eine besondere Betrachtung widmen. Hier nur so viel, daß durch das Eingreifen Dürers in die oft abstruse Gedankenwelt, welche die litterarischen Berater des Kaisers unter dessen Leitung zu Papier brachten, erst Schwung und Anschaulichkeit in das Ganze gekommen ist. Der Holzschnitt sah sich hier vor die Aufgabe gestellt, einen Stoff zu gestalten, der weder volkstümlich noch erhaben, sondern ein seltsames Gemisch von mittelalterlicher Romantik und modernem Ruhmsinn war. Nur die quellende Phantasie und Naturfülle Dürers konnte diese bombastischen Erzählungen und schwer verständlichen Allegorien halbwegs lebensfähig und genießbar machen. Er steigerte die Ausdrucksfähigkeit des Holzschnitts ins Kolossale und wußte ihm bei aller Massenhaftigkeit die künstlerische Wucht und Geistigkeit zu wahren.

Als nach dem Tode Maximilians das kaiserliche „Leibgeding“ verfiel, welches der Herrscher ihm in Anbetracht seiner „Kunst, Geschicklichkeit und Verständigkeit“ und der mannigfachen „angenehmen, getreuen und nützlichen Dienste“, die er gethan, für Lebenszeit bewilligt hatte, beschloß Dürer, für sein gutes Recht persönlich bei dem jungen Kaiser Karl V. Fürsprache zu thun. Er begab sich zu diesem Zweck im Juli 1520 auf die Reise nach den Niederlanden, wo sich das kaiserliche Hoflager damals befand. Im November schon war das Gesuch günstig erledigt und auch sonst hatte der Aufenthalt des Künstlers in dem reichen, kunstgesegneten Lande für ihn den günstigsten Erfolg. Er erfrischte sein Auge an den farbenfrohen Werken der altniederländischen Meister, an den gewerbfleißigen Städten mit ihren Denkmälern, Sammlungen und Naturschätzen, er erschloß seinen eigenen Arbeiten und denen seiner Landsleute einen neuen Markt, und erntete bei Kunstfreunden wie bei Künstlern begeisterte Anerkennung. Innerlich verjüngt und gefestigt schritt er nach der im Sommer 1521 erfolgten Heimkehr von

neuem an seine stille Thätigkeit. Der Ausblick in die Welt, der gesteigerte Verkehr mit den bedeutenden Menschen der Zeit, den die Reise ihm gebracht, spiegelt sich in seiner Kunst wieder. Es sind vorzugsweise Bildnisse, welche ihn jetzt beschäftigen. Dem großen Brustbilde des Kaisers Maximilian v. J. 1519, welches in zwei Holzschnitten (B. 153 und 154, mit und ohne Einfassung) erschien, reihte sich 1522 das in gleichen



40. Christus als Gärtner. Aus der „Kleinen Holzschnittpassion" von A. Dürer.

Dimensionen ausgeführte, xylographisch noch wertwollere Profilbildnis Ulrich Varenbülers (B. 155) an. In Kupferstich gab Dürer die Bildnisse des Kardinals Albrecht von Brandenburg (B. 102 und 103, nach den Verschiedenheiten des Formats „der kleine und der große Kardinal" genannt), des Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen (B. 104) und seines alten Freundes Wilibald Pirkheimer (B. 106), letztere drei v. J. 1524, endlich als letzte Arbeiten in dieser Technik 1526 die Bildnisse des Melanchthon (B. 105) und des Erasmus von Rotterdam (B. 107) heraus. In das

nämliche Jahr fällt die Perle unter den kleinen Dürerschen Holzschnittporträts, der Eoban Hesse (Passav. 218).

Auch einige der schönsten Blätter religiösen Gegenstandes entstehen in diesen späten Lebensjahren; so der einfach groß gedachte Holzschnitt des Abendmahls v. J. 1523 (B. 53) und die nebenstehend (Abb. 41) reproduzierte heil. Familie mit den zwei am Boden sitzenden nackten Kindchen v. J. 1526 (B. 98). Die Reihe der in Kupfer gestochenen kleinen Apostelfiguren schließt mit den Heiligen Simon, Bartholomäus und Philippus (B. 9, 47 und 46) würdig ab. Es sind statuarisch gedachte ernste Gestalten in großartig drapierter Gewandung, den Aposteln Thomas und Paulus ebenbürtig.

Zeitlebens forschte Dürer nach dem „Grunde der Kunst", dem Gesetz der Erscheinung und allem, was den Künstler theoretisch fördern kann. Vollends unablässig war er darum bemüht in seinen letzten Lebensjahren. 1525 erschien die Meßkunst, sein Lehrbuch der angewandten Geometrie. Im Herbst 1527 folgte der „Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken." Von dem wissenschaftlichen Hauptwerke seines Lebens, der Proportionslehre, konnte er nur noch das erste der vier Bücher druckfertig machen; das Ganze ward ein halbes Jahr nach seinem Tode, Ende Oktober 1528, von seiner Witwe herausgegeben. Sämtliche Werke sind mit sorgfältig ausgeführten Holzschnitten reich illustriert, von denen mehrere jedoch erst den späteren Ausgaben, nach Zeichnungen aus Dürers Nachlasse, beigegeben wurden. Die künstlerisch wertvolleren gehören der Meßkunst und der Befestigungskunst an. Wir nennen die beiden Zeichner mit dem sitzenden Mann (B. 146) und mit der Laute (B. 147) sowie den großen, wunderbar fein ausgeführten Holzschnitt mit der Belagerung einer festen Stadt (B. 137), der zwar nicht eigentlich als Illustration zur Befestigungskunst gehört, aber doch geistig mit ihr im Zusammenhange steht. Der Phantasie war in diesen Darstellungen freilich kein Raum geboten. Um so freier und kraftvoller waltete dieselbe in anderen Gebieten, welche der Künstler nebenher betrat, vornehmlich den herrlichen Wappenbildern, Buchtiteln und ähnlichen emblematischen Erfindungen, deren mehrere der schönsten aus den letzten Jahren stammen, so das prächtige Wappen der Stadt Nürnberg (B. 162), das als Titel der 1521 erschienenen Ausgabe des dortigen Stadtrechts, der sogen. „Reformation", diente, und das Wappen des Königs Ferdinand von Ungarn und Böhmen auf dem Titelblatte der Befestigungskunst (Passav. 210).

Es ist nötig, nun Dürers Kunst auch systematisch zu betrachten, um einen vollen Überblick über seine Leistungen zu gewinnen. Vor allem unter dem Gesichtspunkte der Technik, in der er auf allen Gebieten bahnbrechend wirkte.

Am augenfälligsten ist dies bei seinem Holzschnittwerk. Wir sahen, daß die deutsche Xylographie sich dadurch vom Handwerk allmählich zur Kunst erhob, daß Maler von Rang für den Holzstock zu zeichnen begannen. Der Zeichner und der Drucker wurden greifbare Persönlichkeiten. Der Holzschneider blieb noch im Dunkel stehen, als namenloser dienender Geselle. Erst bei Dürer wird dies Verhältnis ein anderes. Daß der Meister selbst das Schneidemesser geführt habe, läßt sich nicht nachweisen. Jedenfalls geschah es nur in Ausnahmefällen. Dagegen treten zu seiner Zeit eine Anzahl namhafter Nürnberger Xylographen auf, die ihre Schulung offenbar in erster Linie Dürers Einfluß verdanken. Der hervorragendste derselben war Hieronymus Andreä, von dem

u. a. der „Kleine Triumphwagen“ geschnitten ist. Dazu gehören ferner Hans Franckh und Wolfgang Resch, welche gleichfalls für die Werke Maximilians thätig waren. Es trat also jetzt eine völlige Teilung der Arbeit unter selbständige Kräfte ein, welche



41. Die heil. Familie mit den zwei am Boden sitzenden Kindchen. Holzschnitt von A. Dürer.

jedoch geistig von dem leitenden Meister abhängig blieben und ihre Bahn vorgezeichnet erhielten. Selbstverständlich kam dieses Verhältnis erst zur Zeit von Dürers Vollreife ganz in Wirksamkeit; und dadurch gewinnen eben auch erst die späteren Holzschnitte ihr individuelles Gepräge, während dem Stile der Jugendarbeiten in technischer wie in künstlerischer Hinsicht noch die Überlieferungen des fünfzehnten Jahrhunderts, insbesondere

der Wolgemuth'schen Werkstatt, anhaften. Die Umgestaltung der Technik, welche Dürer herbeiführte, fußte vor allem auf dem Wegfall der Kolorierung. Erst dadurch sah sich der Holzschnitt auf sich selbst gestellt, auf die volle, freie Entfaltung seiner Kräfte hingewiesen. Was er bis dahin unter Mithilfe der bunten Bemalung erreicht, das war jetzt durch den bloßen Gegensatz von Schwarz und Weiß herzustellen. Der Xylograph mußte in seiner Art ein Künstler sein, um diesen Entwickelungsprozeß durchzuführen, welcher den Holzschnitt aus einer illuminierten Umrißzeichnung auch ohne farbige Beihilfe zu einem wirklichen Bild im kleinen mit lebensvoller Modellierung und malerischer Wirkung umgestaltete. Er konnte dies nur werden unter der Führung eines Meisters der Zeichnung, dem alle Machtmittel seiner Kunst vollkommen geläufig waren, der sich zugleich aber stets mit seinen Anforderungen an die Xylographen genau innerhalb der Grenzen hielt, welche das Material und das Werkzeug vorschrieben. Es ist kein Zweifel, daß Langholz und Schneidemesser auch bei Dürer die Regel bildeten. Die erhaltenen Holzstöcke bezeugen es klar. Man hat zwar die Vermutung ausgesprochen, daß für Darstellungen feinerer Art, wie z. B. die Schlachtenbilder an der Triumphpforte, sich die Xylographen schon damals des Stichels bedient hätten, wie dieser ja bei den Schrotblättern von alters her für Hochdruckarbeiten im Gebrauch war (Schönbrunner, a. a. O. S. 90 ff). Ein Zeugnis dafür könnte man vielleicht in einer Stelle von Dürers Proportionslehre (Fol. T, 2) erblicken, welche lautet: „Daraus kumbt, das manicher etwas mit der Federn in eim tag auff ein halben bogen bapirs reyst, oder mit seine eysellein etwas in ein klein höltzlein versticht, dz würt künstlicher vnn besser denn eines andern grosses Werck, daran der selb ein gantz jar mit höchstem fleyß macht.“ Wörtlich genommen läßt dies keine andere Deutung zu, als daß es sich um eine in Holz „gestochene“ Arbeit handelt, welche Dürer einem Werke der großen Kunst gegenüberstellt. Allein es bleibt fraglich, ob der Ausdruck so genau gemeint ist. Die Stichelarbeit würde nämlich die Verwendung von Hirnholz zur Voraussetzung haben; und dieses ist bisher für Dürers Zeit nicht nachgewiesen. Die geschnittene Arbeit in Langholz steht jedenfalls als Regel aufrecht und sie bestimmt auch Dürers eigentümlichen Holzschnittstil. Es würde gegen des Meisters ganze Art und Kunst verstoßen, wenn darin nicht in allererster Linie die Natur des Materials und der altgewohnten Schneidetechnik zu spüren wäre. Die breite, saftige Linienführung in den Holzschnitten Dürers hängt damit zusammen. In den Jugendwerken, vornehmlich in der Apokalypse, bewahrt dieselbe noch die ganze Herbigkeit, das Eckige und Kantige der älteren Nürnberger Meister. Später werden die Linien weicher und schwellender; der entwickelte Sinn für plastische große Form findet auch in der Holzschnitttechnik seinen Ausdruck; selbst malerische Wirkungen von farbiger Kraft und reizvollem Helldunkel werden durch die einfachen Mittel des Schwarz und Weiß erzielt. Erasmus hat diese Meisterschaft Dürers treffend gewürdigt, wenn er ihn selbst höher als den Apelles stellen will. Denn dieser bediente sich der Farbe zu seinen Wunderwerken. „Dürer dagegen, was hat er nicht alles in seiner schlichten Monochromie, d. h. mit der einfachen schwarzen Linie dargestellt? Schatten und Lichtglanz, Höhen und Tiefen, die ganze Natur, die menschlichen Leidenschaften und Affekte, ja fast die Sprache selbst, und alles dies so wahrheitsgetreu, daß wer zu den mit vollendeter Kunst geführten Linien die Farbe hinzufügen wollte, dem Werke nur schaden würde.“

Dem derberen Holzschnitte steht der feine Kupferstich wie der Aristokrat dem Volksmanne gegenüber. Dürer knüpft auch als Stecher zunächst an die Vorläufer an, vornehmlich an Schongauer, Jacopo de' Barbari und Mantegna. Er wahrt streng den metallischen Charakter der Technik, die dem Goldschmiedlehrling früh in Fleisch und Blut übergegangen war. Die ersten Arbeiten, vor allen „Der Tod als wilder Mann" (B. 92), „Die heil. Familie mit der Heuschrecke" (B. 44) u. a., haben denselben spitzigen, scharfen, unausgeglichenen Stil, wie die so mancher oberdeutschen und rheinischen Stecher des fünfzehnten Jahrhunderts. Dann aber gelangt auch im Kupferstich Dürers vollere, tiefere, künstlerisch vornehmere Natur zur Geltung. Wir fühlen stets die feste Kraft des Erzes durch; aber nicht minder stark erweist sich die Persönlichkeit des Meisters. Er modelt und gräbt aus dem Metall die runde Gestalt heraus, wie der Bronzebildner seine Statue. „Dabei ist es bezeichnend," — sagt Rob. Vischer (a. a. O. S. 234 ff.) — „wie er in Kupferstichen dieser Technik wahlverwandte Dinge, Harnische, Waffen, Helme, Zinnkrüge, metallisch glänzende Seide, seidnes Haar, Feldsteine, Wasserspiegel, Strahlenglorien, magre, muskulöse, sehnige Glieder mit sichtlicher Vorliebe darstellt und wie er zuweilen den milden Glanz jugendlicher Haut übertreibt, so daß ein atlasähnlicher Anschein entsteht. Manche Gestalten dieser seiner Kunst sehen fast aus wie Kopien nach polierten, schillernden Bronzestatuen." Beispiele für das letztere bieten vor allen das „Kleine Pferd" (B. 96) und „Ritter, Tod und Teufel" (B. 98), auf deren Entstehung sicher die bronzenen Rosse von S. Marco in Venedig und Colleonis Reiterdenkmal von Verrocchio nicht ohne Einfluß geblieben sind. Aber Dürers künstlerische Stichbehandlung schreitet über diese stoffliche Feinfühligkeit noch weiter vor zu wahrhaft malerischen Wirkungen, welche die seiner Holzschnitte der besten Zeit an Zartheit hoch überragen. Es giebt kaum ein Problem der Luftperspektive, der Abtönung, des Helldunkels, das er nicht mit Meisterschaft gelöst hätte. Die „Kleine Passion" (besonders B. 4, 6,



42. Madonna mit der Sternenkrone. Kupferstich von A. Dürer.

8, 9, 10, 12, 16, 18), der „Heil. Hieronymus in der Zelle“ (B. 60) und die „Melencolia“ (B. 74) sind dafür als die glänzendsten Belege anzuführen. In den Blättern der reifen Zeit hat auch die Stichelführung ihre volle Sicherheit und Gesetzmäßigkeit erreicht. Während der junge Dürer noch mehr zeichnerisch verfährt, die Linien der Schraffierung mit kleinen Häkchen und Pünktchen abwechseln läßt und in freier Weise, gleichsam tastend, der erzielten Wirkung nachstrebt, folgt er später einer festen Regel, deren Grundprinzip ist, sich den Formen der Gegenstände und ihrer Modellierung innig anzuschmiegen. Auch diese Art der stecherischen Technik verleiht seinen Gestalten jene pralle Festigkeit und Gediegenheit, welche das Wesen von Dürers Kunst ausmacht.

Wir sind in der Lage, dem Entstehungsprozeß der Kupferstiche des Meisters auf den Grund zu sehen, da sich von einigen seiner Platten Probedrucke noch erhalten haben. Erstens von dem „Großen Herkules“ oder der „Eifersucht“ (B. 73), welcher Stich uns in zwei Probedrucken vorliegt, von denen der eine sich in der Albertina zu Wien, der andere (1882 in der Bibliothek zu Wilhelmshöhe gefundene) sich im Königl. Kupferstichkabinett zu Berlin befindet. Das auf unserer Tafel reproduzierte Blatt zeigt uns beträchtliche Teile des Stiches noch unausgeführt: so den links am Boden sitzenden „Satyr“ (besser Pan) bis auf den rechten Unterschenkel und den Kieferknochen in seiner Rechten, ferner Kopf, Schleier und Arm der Deianira, endlich die ganze Partie rechts vom Herkules und zu seinen Füßen. Alle diese Teile sind nur leicht mit der Nadelspitze vorgerissen; die Schraffierung fehlt noch. — Der zweite Stich ist Dürers berühmtes Hauptblatt „Adam und Eva“ (B. 1). Von diesem sind uns zwei verschiedene Probedrucke in der Albertina, ein dritter, mit dem einen in der Albertina übereinstimmender, im British Museum erhalten. Der frühere (auf Bl. 8 des Dürer-Bandes der Albertina vorliegende) Zustand zeigt die ganze rechte Seite des Stiches mit der Gestalt der Eva noch weiß mit nur leicht vorgezeichneten Umrissen, ebenso den Oberkörper und das linke Bein des Adam, ferner das Täfelchen und den Vordergrund mit Ausnahme der linken Ecke mit dem Mäuschen. Der etwas spätere Zustand (auf Bl. 7 des Dürer-Bandes der Albertina) giebt auch das linke Bein des Adam bereits ausgeführt.*) — Auf den Probedrucken bemerkt man hin und wieder ganz feine horizontale Linien, deren eine auf dem Stiche des „Großen Herkules“ unmittelbar über den Zehen der zum Schlag ausholenden Frau selbst im fertigen Plattenzustande noch zu sehen ist. Sie dürften kaum als Behelfe beim Übertragen der Zeichnung auf das Kupfer gedient haben, wie man angenommen hat, sondern werden einfach Ritzer sein, welche beim Polieren der Platte mit Holzkohle entstanden sind. — Das Verfahren, wie es Dürer nach diesen Probedrucken einhielt, zeugt von seiner vollendeten Herrschaft über die Technik der Grabstichelarbeit. Nachdem er die Umrisse direkt nach seiner Originalzeichnung**) auf die Platte gebracht hatte, so daß diese im Abdruck die

*) Thausings Angabe (Dürer, 2. Ausg. II, 313, Note 2) ist in diesem Punkte unrichtig. S. auch dort dessen Bemerkung über eine spätere Nacharbeit Dürers an der vollendeten Platte.

**) Das Original zu dem oben besprochenen Stich „Adam und Eva“ hat sich in der mit Sepia lavierten Federzeichnung erhalten, welche aus der Sammlung Gsell in den Besitz des Herrn v. Lanna in Prag übergegangen und in Lippmanns Sammelwerk, II, Taf. 173 publiziert worden ist. Die beiden Gestalten stimmen in Größe, Haltung und Formengebung völlig mit dem Stich überein, nur hält Adam auf der Zeichnung in der Linken auch einen Apfel, und Eva ist



Der große Herkules oder die Eifersucht. Kupferstich von A. Dürer.

(Verkleinerte Reproduktion.) Berlin, königl. Kupferstichkabinett.



Komposition im Gegensinne zeigt, schritt er sofort an das Fertigmachen aller Teile durch sehr eng und fein nebeneinandergesetzte Strichlagen und Kreuzschraffierungen. Wir sehen daher auf den Probedrucken die vollendet modellierten Teile scharf an die nur leicht vorgeritzten grenzen. Es ist, wie wenn die ganze Arbeit in allen ihren Tonabstufungen und Gegensätzen dem Künstler bereits klar vor dem geistigen Auge gestanden wäre, ohne das Erfordernis irgend welcher Nachhilfe und Zusammenstimmung.

Während den meisten Kupferstichen Dürers diese feste, plastische Technik eigen ist, zeigen einige wenige Blätter seiner mittleren Zeit (um 1510—1516) eine davon wesentlich verschiedene Ausführung, „eine Technik, deren zarte, flaumige Wirkung wir vornehmlich der Schneidenadel zuschreiben müssen" (Thausing, a. a. O. II, 63). Es sind dies die nachfolgenden vier Blätter: die „Heil. Veronika mit dem Schweißtuche" (B. 64) von 1510, der „Schmerzensmann mit gebundenen Händen" (B. 21) von 1512, der aus demselben Jahre stammende „Heil. Hieronymus am Weidenbaume" (B. 59) und die um 1516 entstandene „Heil. Familie an der Mauer" (B. 43). An der leichten, freien, durchsichtigen Behandlungsweise dieser Arbeiten, welche sich von der geschlossenen Wirkung der übrigen Blätter scharf unterscheidet, erkennt man unschwer, daß hier nicht der Stichel, sondern die beweglichere, die Platte weniger tief angreifende Nadel Dürers Instrument gewesen ist. Nur die ersten, höchst seltenen Abdrücke dieser Platten geben daher die volle malerische Wirkung, welche der Meister anstrebte. Thausing hat (a. a. O. 65 ff.) daran die Vermutung geknüpft, daß Dürer die Zeichnung dieser Blätter auf das Kupfer geätzt und dann mit der kalten Nadel übergangen habe, um der Platte die nötige Druckfähigkeit zu geben. So sei das Unklare und Tonige, was auch die besten Abdrücke zeigen, zu erklären. Und wer z. B. die herrlichen, frühen Drucke der Albertina von dem „Heil. Hieronymus am Weidenbaume" (B. 59) und der „Heil. Familie an der Mauer" (B. 43) genau prüft, kann über die Berechtigung dieser Ansicht kein Bedenken hegen. Die rauhen, gratigen Striche, die Feinheit in den Abtönungen der Schatten, die gesamte malerische Haltung sprechen deutlich genug. Besonders in dem heil. Hieronymus erscheint uns Dürer als der unmittelbare Vorläufer eines Rembrandt.

Überhaupt unterliegt es keinem Zweifel, daß Dürer die Ätz- oder Radierkunst wiederholt in Anwendung gebracht hat. Wir besitzen sechs aus den Jahren 1515—1518 stammende Blätter von seiner Hand, welche durch Ätzung auf Stahl- oder Eisenplatten hergestellt sind: den großen „Christus am Ölberge" (B. 19) von 1515, den kleinen sitzenden „Schmerzensmann" (B. 22) aus demselben Jahre, das von einem Engel in den Lüften getragene „Schweißtuch der Veronika" (B. 26) vom Jahre 1516 und die gleich datierte „Entführung auf dem Einhorn" (B. 72), sodann das rätselhafte Blatt mit dem knieenden männlichen Akt im Vordergrunde, der uns an Michelangelo's kauernde anatomische Figur erinnert (B. 70), endlich die große Nürnberger Feldschlange (B. 99) vom Jahre 1518. Die gleichmäßig derbe, rauhe Linienführung läßt über die Technik dieser Blätter keine Meinungsverschiedenheit aufkommen. Dürer zeigt sich darin noch wenig geschickt. Von malerischem Effekt und feinerer

etwas höher gestellt als im Stiche. Von der Landschaft sind nur der Stamm und Ast im Rücken des Adam angedeutet. Vergl. Thausing, Dürer, 2. Aufl. I, 316 und A. Springer, Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. I, 20 ff.

Tonabstufung findet sich keine Spur. Die nicht seltenen trüben, fleckigen Stellen steigern noch die Unklarheit der meisten dieser Drucke. Sie bilden den geraden Gegensatz zu der blanken Metallwirkung von Düres vollendeten Kupferstichen.

Als technische Spezialität ist schließlich der sogenannte Degenknopf (B. 23) hier anzureihen, ein Rundbildchen von minutiöser Feinheit mit der Darstellung des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, welches Dürer guter Überlieferung zufolge für den Kaiser Maximilian in Gold gestochen hatte und das von diesem als Schmuck seines Schwertknaufes oder nach einer anderen Überlieferung als Hutzier getragen worden sein soll. Da die Inschrift über dem Gekreuzigten auf den außerordentlich seltenen Abdrücken des Plättchens umgekehrt erscheint und auch Maria und Johannes neben dem Kreuze nicht ihre üblichen Plätze einnehmen, so ist es evident, daß die Gravierung ursprünglich nicht zum Abdruck bestimmt, sondern als Niello gedacht war, von welchem Dürer nur für sich und seine Freunde einige Probeabdrücke genommen haben mag.*) Das nur etwa guldengroße Plättchen (37 Millimeter im Durchmesser) ist ganz mit dem Grabstichel ausgeführt, ein Wunderwerk an Feinheit in allen Details der um das Kreuz versammelten Figuren, ihres Kostüms, der Waffen und sonstigen Zuthaten. Die Entstehung des in seiner Art einzig dastehenden Werkes**) dürfte in das Jahr 1518 fallen.

Der ganze, höchst persönliche Charakter von Dürers Kunst und Technik macht es von vornherein sehr wahrscheinlich, daß der Meister häufig den Druck seiner Platten wie seiner Holzstöcke selbst besorgt hat. Er wird die Pressen im eigenen Hause aufgestellt, die Zurichtung, die Mischung der Farbe, die Ausführung des Drucks unter seiner steten Aufsicht gehabt haben. Ohne dieses unmittelbare Eingreifen des Künstlers wäre der hohe Grad von Vollendung unerklärlich, welchen die frühen Drucke der Dürerschen Werke trotz der Unvollkommenheit der damaligen Druckerpressen zeigen. Die vier großen Holzschnittfolgen, deren Druck im Jahre 1511 zum Abschlusse gelangte, die Apokalypse, das Marienleben und die beiden Passionen, tragen sämtlich am Schlusse die Bezeichnung: ,,Impressum Nurnberge per Albertum Durer pictorem," wie schon die erste Ausgabe der Apokalypse die gleiche Adresse in deutscher Sprache geführt hatte. Hinzugefügt sind Drohungen gegen betrügerische Kopie und Nachdruck unter Berufung auf das vom Kaiser Maximilian dem Künstler erteilte Privilegium. Dürer hat die drei großen Bücher in chronologischer Folge der Stoffkreise (Marienleben, Passion, Apokalypse) zusammengeheftet ausgegeben. Eines dieser höchst selten gewordenen Exemplare besitzt das königl. Kupferstichkabinett zu Berlin. Auch andere Werke, z. B. den „Triumphwagen" (B. 139), bezeichnet Dürer selbst als „von ihm erfunden, gerissen und gedruckt."

Nach damaliger Sitte war der Künstler jedoch nicht nur sein eigener Drucker, sondern besorgte auch zugleich den geschäftlichen Vertrieb der von ihm geschaffenen Werke, war mit anderen Worten auch sein eigener Verleger und Kunsthändler. Er

---

*) S. den wichtigen Brief Dürers an den Freund Luthers, Georg Spalatin, in der öffentlichen Bibliothek zu Basel, mitgeteilt von Ed. His-Heusler, Zeitschrift f. bildende Kunst, III, 7 ff., und W. Boeheim, Repertor. f. Kunstwiss. III, 276 ff.

**) Über zwei andere, dem Meister ebenfalls zugeschriebene Niellen, den kleinen „Heil. Hieronymus in der Wüste" (B. 62) und das „Parisurteil" (B. 65) s. Thausing a. a. O. II, 74, 1.

hatte seine Agenten und Austräger, die mit ihm in Verrechnung standen und über deren unglückliches oder unredliches Gebaren zu seinem Schaden er nicht selten Klage führt. Einer dieser „Gesellen ist mir zu Rom gestorben mit Verlust meiner Ware," schreibt er in den Tagebüchern (1507—8). Schon vom 12. August 1500 ist eine Urkunde datiert, welche von einem durch Dürer aufgenommenen Kolporteur handelt, für dessen Gebaren dessen Bruder dem Künstler Bürgschaft leistet. Diese Leute vertrieben Dürers Kupferstich- und Holzschnittwerke nicht nur bei den Kunstfreunden in Nürnberg und in den benachbarten Städten, sondern sie hielten sie vornehmlich bei den großen Kirchenfesten, auf Jahrmärkten und an Wallfahrtsorten feil. Außerdem besorgten Dürers Mutter und Frau, ja auch der Meister selbst häufig die Verkaufsgeschäfte. In seinem ersten Brief an Pirkheimer aus Venedig (vom 6. Januar 1506) schreibt Dürer: „Ich ließ der Mutter zehn Gulden, als ich hinwegritt; sodann hat sie inzwischen neun oder zehn Gulden aus Kunstware gelöst";*) und in dem fünften Schreiben an denselben (vom 2. April jenes Jahres) heißt es: „Saget meiner Mutter, daß sie an dem Heiligtumsfeste feil halten lasse. Doch versehe ich mich dessen, daß meine Frau bis dahin heimkomme, der habe ich auch alles geschrieben." Frau Agnes war nämlich, wie wir aus einem früheren Briefe (vom 8. März 1506) schließen dürfen, inzwischen auf der Frankfurter Messe gewesen, vermutlich zu keinem anderen Zweck, als um des Mannes Kunstware dort feil zu halten. Über Dürers eigenen Vertrieb seiner Werke bietet uns insbesondere das Tagebuch von der niederländischen Reise eine Menge sehr merkwürdiger Aufzeichnungen. Er verschenkt häufig seine Werke oder giebt sie als Entgelt für ihm erwiesene Dienste; dann aber verkauft er sie auch oder tauscht sich dafür andere Gegenstände, Kunst- und Wertsachen ein. Und was das Auffallendste ist: er handelt nicht nur mit seinen eigenen Arbeiten, sondern auch mit denen anderer Künstler. Da das Tagebuch über alle seine Ausgaben und Einnahmen genaue Daten enthält, erfahren wir auf diese Weise den von Dürer bestimmten Preis einer großen Anzahl seiner Kupferstiche und Holzschnitte. Er muß davon ganze Ballen auf der Reise mit sich geführt haben. Der Preis war nach dem Formate des Papiers, auf welchem die Bilder gedruckt waren (ob auf ganzen, halben oder Viertelbogen), verschieden. So z. B. heißt es: „Sebald Fischer hat mir zu Antwerpen abgekauft: 16 kleine (Holzschnitt-) Passionen zu 4 Gulden, ferner 32 große Bücher (d. h. das Marienleben, die große Holzschnitt-Passion und die Apokalypse) zu 8 Gulden, ferner 6 gestochene Passionen zu 3 Gulden; ferner von halben Bogen aller Art, je 20 zusammen zu 1 Gulden, davon hat er für 3 Gulden genommen; ferner für 5 1/4 Gulden kleine Viertelbogen, immer 45 zu 1 Gulden; von den ganzen Bogen aller Art 8 Bogen zusammen zu 1 Gulden. Ist gezahlt." Zu den „ganzen Bogen", von denen der Meister dem Antwerpener Käufer (vermutlich einem dort ansässigen deutschen Händler) 8 um 1 Gulden gab, gehörten u. a. Adam und Eva, die große Fortuna, der Hieronymus in der Zelle und die Melencolia, zu den „halben Bogen" (20 für 1 Gulden) z. B. die drei Madonnen von 1519 und 1520 (B. 36, 37 und 38) und die Geburt

*) Der Wert des Geldes war damals ein sehr hoher. Fünfzig Gulden genügten für den jährlichen Unterhalt eines Nürnberger Bürgers. Sein großes Haus am Thiergärtnerthor, das „Dürerhaus," kaufte der Meister 1509 für 275 Fl. Rheinisch in Gold, d. i. 250 Fl. in Nürnberger Stadtwährung. Vergl. Thausing a. a. O. I, 150 ff.

Christi (Weihnachten) von 1504, zu den „Viertelbogen" (45 um 1 Gulden) die Blätter des kleinsten Formates. Als Beispiele von Verkäufen der Blätter anderer Meister mögen folgende genügen; nach dem Vermerk über einen Erlös von 12 Gulden aus eigener „Kunstware" fährt Dürer fort: „Ferner habe ich für einen Gulden von den Werken des Hans Grün (Baldung Grien) verkauft;" und an einer zweiten Stelle heißt es: „Ich habe zwei Ries und 4 Buch von Schäuffeleins Kunstblättern um 3 Gulden gegeben." —

Doch es ist Zeit, daß wir von diesen äußerlichen Dingen und aus dem Getriebe des Weltverkehrs uns noch einmal zurückdenken in das innere Wesen von Dürers künstlerischer Thätigkeit. Nichts kann die geistige Macht und Größe seiner Natur herrlicher bekunden, als gerade jene unscheinbaren gedruckten Blätter und Bücher, die er da so freigebig und geschäftig unter die Leute bringt. In ihnen offenbart er sich uns nicht nur als der unvergleichlichste Stecher und Zeichner, der je gelebt, sondern vor allem als eine der tiefsten und erhabensten Menschenseelen, welche ihr Inneres der Welt in bildlicher Gestalt erschlossen haben.

Wer an dem wahrhaft evangelischen Charakter von Dürers Art und Kunst noch zweifeln könnte, den brauchte man nur daran zu erinnern, daß die Gestalt und das Leiden des Erlösers, der innerste Kern der Christenlehre, das Hauptthema seines ganzen Schaffens bildete. Abgesehen von den Zeichnungen der sogenannten „Grünen Passion" in der Albertina sind zwei Holzschnittfolgen und die Blätter der kleinen Kupferstichpassion der Tragödie von Christi Leben und Leiden gewidmet. Dazu kommen zahlreiche gestochene Einzelblätter geistverwandten Inhalts, wie die Darstellungen des Schmerzensmannes (B. 20, 21, 22), das Schweißtuch mit dem Leidensantlitz des Erlösers (B. 25, 26, 64), die Bilder des Gekreuzigten (B. 23, 24) und die Holzschnitte gleichen Gegenstandes (B. 55, 56, 58), von denen das letztere große Blatt mit den drei das Blut Christi auffangenden Engeln, ein Werk aus des Künstlers reiffter Zeit, besondere Beachtung verdient. Der Dürersche Christuskopf, der im kleinen auf dem Schweißtuche v. J. 1513 (B. 25) am herrlichsten sich darstellt, erscheint schließlich in kolossalen Dimensionen auf dem berühmten Holzschnitte (B. App. 26), wenn auch nicht in unmittelbar von dem Meister selbst herrührender, doch sicher ihm geistig zugehöriger Gestalt.*) Das Christusideal, wie es Dürer geschaffen hat, verkörpert uns im abgeklärten Spiegelbilde die Grundstimmung seiner Seele und trägt zugleich die unverkennbaren Züge seines eigenen Antlitzes. Und eben diese Durchdringung von Allgemeinem und Persönlichem, von Ewigem und Zeitlichem verleiht ihm seine Bedeutung als Urbild der Kunst. Denn in allem Großen, was der Künstler bildet, ist er selbst, ist seine Persönlichkeit das eigentlich Schöpferische, Gestaltgebende. Dürers Christus ist der Christus der Deutschen, der Christus des Denkervolkes. Nicht in verklärter Schönheit und Jugend steht er da, sondern mit dem Ausdrucke tiefen, grüblerischen Ernstes in dem schmerzdurchfurchten, männlichen Antlitz. An die Stelle des milden altorientalischen Typus, den das Mittelalter festgehalten und den auch die Meister des fünfzehnten Jahrhunderts nur ins Seelische gesteigert hatten, tritt hier ein modernes Ideal, ein energischer, breiter,

*) Die mit einer bräunlichen Tonplatte hergestellten Helldunkel-Drucke dieses Blattes gehören, wie alle sonstigen Clairobscürs Dürerischer Holzschnitte, der Zeit nach des Meisters Tode an.

lockenumwallter Manneskopf, dem das Zeitalter des Geistes seinen Stempel aufgedrückt hat. Auf allen Blättern der Passionsfolgen, mit alleiniger Ausnahme der „Auferstehung“ (B. 17), kehrt diese gramerfüllte Denkergestalt wieder; nirgends aber wirkt sie ergreifender als auf dem oben (S. 91) vorgeführten Titelblatte der kleinen Holzschnittpassion (B. 16); hier trifft uns der unmittelbarste Ausdruck persönlicher Empfindung.

Obgleich alles dies von echt reformatorischem Geiste zeugt, hat der Künstler doch auch dem althergebrachten Kultus der Madonna, den die neue Lehre beseitigte, seine Kunst zugewendet. Aber er bewährt sich hier nicht minder als der Mann der modernen Zeit. Seine Maria ist nur selten als die Himmelskönigin gedacht, mit Krone und Scepter im Glorienschein auf der Mondsichel stehend, wie beispielsweise in den vier kleinen Kupferstichen (B. 30—33), oder als die zum Himmel entschwebende und von Heiligen und Engeln angebetete Madonna, wie auf den beiden herrlichen Holzschnitten (B. 94 und 95). In den meisten Fällen giebt er sie uns als eine schlichte Nürnberger Bürgersfrau im Kreise ihrer Familie; sie ist weder mit Jugend noch mit Schönheit geschmückt, aber wahr und innig, von echter Weiblichkeit. Bisweilen berührt uns wohl ein Hauch von venetianischer Gestaltungslust und Lebensfülle, wie in dem Kupferstich mit der von zwei Engeln gekrönten Madonna von 1518 (B. 39) und vornehmlich in dem aus demselben Jahre stammenden figurenreichen Holzschnitte (B. 101), auf dem ganze Scharen von Engeln und Cherubim die Jungfrau musizierend, jubelnd und Blumen spendend umschweben. Aber in der Regel ist es die Darstellung stillen Mutterglücks, was uns geschildert wird, umgeben von dem Frieden einer idyllischen Landschaft, nicht selten mit einem Blick auf die Wälle und Türme der geliebten Vaterstadt. Zu den anmutigsten dieser Marienbildchen gehören von den Kupferstichen in erster Linie die von einem Vögelchen umspielte säugende Madonna von 1503 (B. 34), die echt bürgerliche Madonna an der Mauer mit Schlüsselbund und Tasche, vom Jahre 1514 (B. 40), unter den Holzschnitten z. B. die Heil. Familie mit dem hüpfenden



43. Kreuzabnahme Christi. Kupferstich von A. Dürer.

Kinde (B. 96) und die in Abb. 41 vorgeführte Heil. Familie mit den zwei nackten Kindern (B. 98). Alle seine Lebenswahrheit und Gemütstiefe entfaltet Dürer endlich in der Bilderfolge des Marienlebens. Da führt er uns auf dem Blatte mit Mariä Geburt (B. 80) in die Wochenstube einer Nürnberger Bürgersfrau, mit dem ganzen Reiz ihrer Ausstattung, mit den helfenden Dienerinnen und Gevatterinnen; da finden wir ferner die Jungfrau als Josephs Verlobte im Brautkostüm der Nürnberger Mädchen (B. 82); da sehen wir die Heil. Familie auf der Flucht nach Ägypten zu einem der lieblichsten Gruppenbilder voll idyllischer Poesie und naiven Humors vereinigt (B. 90); da begleiten wir schließlich die schmerzgebeugte Mutter zur letzten Abschiedsscene von dem sie segnenden Sohn, vor dem sie händeringend, verzweifelnd zu Boden gesunken ist (B. 92).

Es ist bedeutsam für Dürers religiöse Natur, daß er dem alten Testament nur sehr wenige Darstellungen entnommen hat. Zu der hervorragendsten derselben, dem Kupferstiche mit Adam und Eva (B. 1), fühlte sich der Meister zweifellos in erster Linie durch die formale Rücksicht auf die Zeichnung der nackten Körper hingezogen. Die übrigen haben nur einen episodischen oder künstlerisch weniger bedeutenden Wert, wie die beiden Anfangsblätter der „Kleinen Holzschnittpassion“ (B. 17 und 18), die Holzschnitte „Kain und Abel“ (B. 1) und „Simson mit dem Löwen“ (B. 2). Offenbar lag der breit ausgedehnte epische Stoff des alten Testaments außerhalb von Dürers vorwiegend geistiger, auf das Innere gerichteter Anschauungsweise.

Diese fand hingegen wieder den ergiebigsten Stoffgehalt in den Gestalten der um Christus gescharten Apostel und Heiligen. Die fünf kleinen Kupferstiche aus einer Folge der Apostel, deren oben bereits gedacht worden, stehen gleich Säulen der Kirche da in monumentaler Haltung und großartiger Charakteristik; vor allen die Heiligen Paulus (B. 50), Bartholomäus (B. 47) und Philippus (B. 46). Unter den verschiedenen Blättern des Holzschnittwerkes mit Gruppenbildern von Heiligen läßt sich keines mit diesen typisch gewordenen Einzelfiguren vergleichen. — Dagegen findet eine zweite Gattung von Heiligendarstellungen, welche man als die kontemplativen bezeichnen könnte, ihre gleichbedeutende Vertretung unter Dürers Holzschnitten und Kupferstichen. Die persönliche Grundstimmung des Meisters, das grüblerische Versenktsein in die Natur, die Hingebung an eine stille, emsige Thätigkeit sprechen sich in diesen Blättern mit dem vollen Zauber der Unmittelbarkeit und Wahrheit aus. Das herrlichste darunter ist der berühmte Kupferstich vom Jahre 1514, der heil. Hieronymus in der Zelle (B. 60). Ein so behagliches, von Sonnenlicht durchwärmtes Bild geistiger Hingebung und seelischen Friedens konnte nur aus einem Innern stammen, das in diesem weltvergessenen Erdendasein das Ideal des eigenen Lebens fand. Das Gegenstück dazu aus dem Holzschnittwerke ist der unten (Abb. 45) reproduzierte heil. Hieronymus vom Jahre 1511 (B. 114). Auch hier derselbe Ausdruck stiller Behaglichkeit, nur in die volkstümlichere Sprache des Holzschnitts übertragen. Verwandte Stimmungen sind angeschlagen in dem schönen Holzschnitte mit dem heil. Hieronymus in der Felsenhöhle (B. 113), in den Kupfern mit dem heil. Hieronymus am Weidenbaume (B. 59) und dem reizenden kleinen heil. Antonius vom Jahre 1519 (B. 58), zu dessen ganz in fromme Betrachtung versunkener Gestalt die köstliche Landschaft mit dem Blick auf die türmereiche Stadt einen wirkungsvollen Gegensatz bildet (Abb. 46). — In einer dritten Gruppe Dürerscher



Jesus nimmt Abschied von seiner Mutter. Holzschnitt von A. Dürer. (Marienleben.)
(Berlin; königl. Kupferstichkabinett.)





44. Die Madonna mit der Meerkatze. Kupferstich von A. Dürer.
Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.

Heiligengestalten kommt ein ritterlich-romantischer Zug zum Ausdruck, am schönsten in dem wegen seiner Landschaft hochgefeierten Blatte des heil. Eustachius (B. 57), dem Formate nach der größten Kupferstichplatte, welche der Meister gestochen hat. Ein eigener, märchenhafter Zauber liegt in dieser mit unsäglicher Hingebung ausgeführten Komposition, in dem zersplitterten Baum mit dem wundersamen Hirsch, der das Kruzifix auf der Stirne trägt, in der Gestalt des knieenden Ritters mit seiner an den Theuerdank erinnernden Jagdkleidung, in allen den reizvollen Details der belebten und unbelebten Natur.

Führt uns der hier dargestellte fromme Wunderglaube zurück in romantische Sphären, so wurzeln Dürers Holzschnitte zur Apokalypse des Johannes vollends tief in mittelalterlichen Ideen. Er zeigt sich nirgends genialer in der Gestaltung der sprödesten Gedankenmassen als in diesem seinem Jugendwerke, nirgends aber ist er zugleich so innig verwachsen mit der Überlieferung, wie hier. Die Apokalypse ist noch unberührt von dem Geiste der Reformatoren. Dagegen läßt sich unschwer nachweisen, daß den phantastischen Gebilden Dürers zu der Offenbarung mehrfach Gestalten uralter Tradition und bestimmte, im Texte der heiligen Schrift vorgezeichnete Motive aus den Bibelillustrationen seiner Vorgänger zu Grunde liegen.*) Daß er alle diese Vorarbeiten durch sein Werk in Vergessenheit gebracht hat, ist nur ein Beweis mehr für die Stärke seiner künstlerischen Individualität. Wir müssen uns begnügen, den Sachverhalt an einem Beispiele darzulegen: es ist das in der beiliegenden Tafel vorgeführte weltbekannte Blatt der „Apokalyptischen Reiter" (B. 64). Dürer fand die vier unheimlichen Gestalten, ihre Attribute, den als Tierrachen dargestellten Höllenschlund z. B. in der Bibel seines Taufpaten Ant. Koburger vor, der seinerseits bekanntlich die Holzschnitte dieses Werkes aus der Kölner Bibel des Heinr. Quentel entlehnt hatte (s. oben S. 71 und Muther, Bücherillustration, Taf. 105). Aber welch erschütterndes Bild des Schreckens und des Todes ist bei Dürer aus jener armseligen Komposition des niederrheinischen Zeichners geworden, dessen lahme Reiterschar nur großen Kindern Furcht einflößen kann!

In vielfach noch unaufgehellte Tiefen poetischer und wissenschaftlicher Abstraktion führen uns Blätter, wie die „Melencolia" (B. 74) und „Ritter, Tod und Teufel" (B. 98). Man will sie sich mit dem „Heiligen Hieronymus in der Zelle" (B. 60) zu einer Folge von Kupferstichen vereinigt denken, welche die „Vier Temperamente" hätten darstellen sollen, und von denen das vierte unausgeführt geblieben wäre.**) Der Gedanke mag in dem Stimmungsgehalt der Blätter seine allgemeine Begründung finden; im einzelnen stößt er auf unüberwindliche Widersprüche. Der Ritter, der da trotz Tod und Teufel, die ihn umgrinsen, in eherner Ruhe seine Straße zieht, ist nichts weniger als ein Charakterbild des „Sanguinicus", wie man es nach dem der Jahreszahl 1513

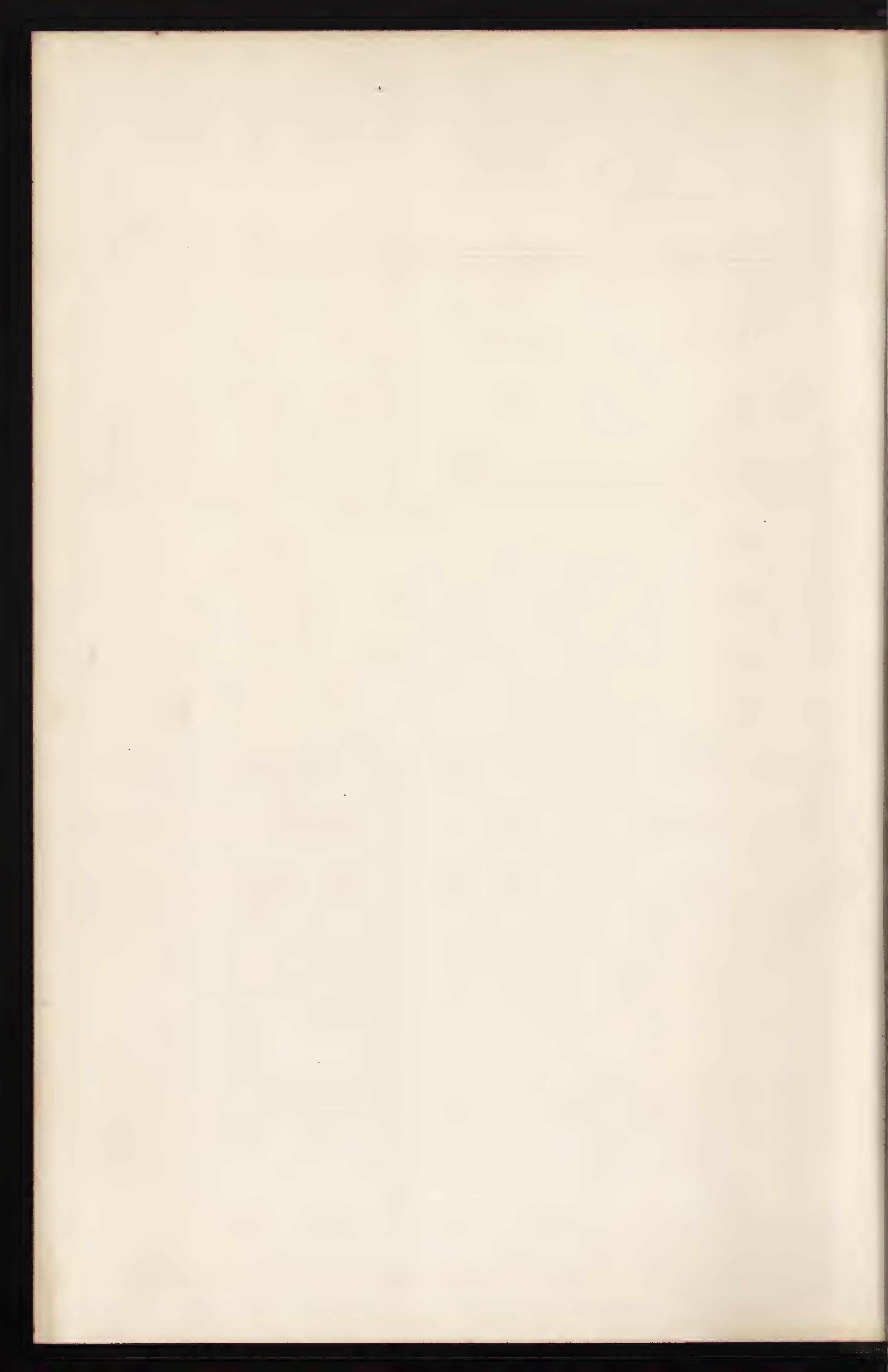
---

*) Vergl. Th. Frimmel, Zur Kritik von Dürers Apokalypse, Wien 1884, und Mart. Rade, Zur Apokalypse Dürers und Cranachs (Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte; Festgabe für Ant. Springer), Leipzig 1885, S. 115 ff.

**) Nach anderer Ansicht wäre der „Verlorene Sohn," der allerdings in den Maßen übereinstimmt, das gesuchte vierte Blatt, und die Folge sollte nicht die Temperamente, sondern die verschiedenen Stände (den geistlichen und weltlichen Lehrstand, Wehrstand und Nährstand) darstellen. Repertor. f. Kunstwiss. IV, 317.



Die Apokalyptischen Reiter. Holzschnitt von Albrecht Dürer.





45. Der heil. Hieronymus in der Zelle. Holzschnitt von A. Dürer.

vorgesetzten S hat annehmen wollen. Er reiht sich vielmehr den zahlreichen Bildern von Teufelsanfechtungen und Totentanzscenen an, wie sie durch die Volkslitteratur und

das Andachtsbuch jener Zeit allgemein verbreitet waren und auch von Dürer wiederholt durch Zeichenstift und Feder versinnlicht worden sind.

„Laß kommen die Hölle, mit mir zu streiten,
Ich werde durch Tod und Teufel reiten!“

Dieser Kernspruch des deutschen Kriegsliedes klingt in dem Kupferstiche Dürers wieder. Im übrigen erfahren wir durch den Meister selbst, daß eine Studie ganz realistischer Art dem Werke zu Grunde liegt. Das Aquarell des Reiters in der Albertina zu Wien, mit welchem die Hauptfigur des Kupferstiches im wesentlichen übereinstimmt, trägt von Dürers Hand die Worte: „das ist die Rüstung zu der Zeit in Deutschland gewest 1498“. Viele Jahre später ist dann aus dem schlichten Typus eines deutschen Reisigen, der nur als Denkmal des Bewaffnungswesens von Bedeutung ist, der Träger dieses ernsten, hochpoetischen Bildes männlicher Tapferkeit und Todesverachtung geworden. — Ohne Zweifel steckt auch hinter dem Faustischen Apparat von Werkzeugen und Geräten, welcher die dunkle Gestalt der „Melencolia“ umgiebt, mancher ganz bestimmte Zeitgedanke, der noch der Enthüllung harrt. Das „magische Quadrat“ mit dem Glöckchen darüber steht in unverkennbarem Bezug mit dem Todestage von Dürers Mutter, welcher in das Jahr der Entstehung dieses rätselvollen Blattes fällt.**) Die düstere Stimmung, welche über dem Ganzen lagert, mag darin ihren Ursprung haben, obschon es keinem Zweifel unterliegt, daß Dürer in seiner „Melencolia“ nicht die Schwermut im eigentlichen Sinne, sondern den ewig unstillbaren Drang der Menschheit nach der Ergründung der Welträtsel hat verkörpern wollen. „Es ist der rastlose, stets unbefriedigte Genius, der Faust in seinem Monologe zu dem Geständnisse treibt: „„daß wir nichts wissen können““. — „Dürers Neigung zum Spekulieren und Grübeln erreicht überhaupt um das Jahr 1514 ihren Höhepunkt“ (Thausing, Dürer II, 228 und 234).

Wie bei Shakespeare und Goethe, so grenzen auch bei Dürer mystischer Tiefsinn und erhabene Poesie dicht an den Verkehr mit dem Gewöhnlichen, Alltäglichen. Eben darauf beruht seine fest im Naturboden wurzelnde Volkstümlichkeit. In den grobschlächtigen Gestalten des „Tanzenden Bauernpaars“ (B. 90) und des „Dudelsackpfeifers“ (B. 91) — zwei Stichen aus dem Jahre 1514 — in dem fünf Jahre später gestochenen „Marktbauer mit seiner Frau“ (B. 89) und anderen ähnlichen Blättern erscheint er uns als der Vorläufer eines Brueghel und Ostade. Der gleichfalls dem zeitgenössischen

---

*) Offenbar hat Dürer mit Rücksicht hierauf gerade dieses auf der Vierzahl beruhende Quadrat aus der bekannten Reihe der sieben Quadrate ausgewählt, welchen von den Astrologen magische Bedeutung zugeschrieben wurde. Seine Mutter starb am 17. Mai 1514. Die Jahreszahl findet sich in den beiden mittleren Feldern der unteren Reihe; die Monats- und die Tageszahl erhält man — wie Dr. Jos. Dernjac bemerkte — durch Addition der Zahlen in den beiden mittleren Feldern der oberen Reihe (5) und durch Addition der Zahlen in zwei diagonal zu einander stehenden Feldern der äußeren oder der inneren Reihen (17). Unter dieser Voraussetzung bekommt auch das über dem „magischen Quadrat“ neben der Sanduhr angebrachte Glöckchen seinen leicht erklärlichen Sinn. Es erinnert nicht an die „Physik,“ wie Heller (Dürer, S. 471) meinte, sondern es ist einfach das „Zügenglöcklein,“ das an die letzten Augenblicke der Dahingeschiedenen gemahnt. Über die magischen Quadrate vergl. man Alf. Rivelli, I giuochi magici, Napoli 1887, pag. 137: I quadrati magici.

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1







Ritter, Tod und Teufel. Kupferstich von A. Dürer.

(Berlin; königl. Kupferstichkabinett.)



Leben entnommene Holzschnitt mit dem Bilde des Schulmeisters, der mit erhobenem Stäbchen fünf im Freien vor ihm sitzenden Jungen Unterricht erteilt (B. 133), ist nebenbei durch die hinzugefügten, von Dürer selbst herrührenden Verse interessant. Wir besitzen mehrere solche „Fliegende Blätter“ mit poetischen Versuchen des Meisters, welche nicht schlechter, aber auch nicht besser sind als die gewöhnlichen Reimereien jener Zeit.

Für Dürers bahnbrechende Stellung in der Landschaftsmalerei bieten uns die Kupferstiche und Holzschnitte eine Fülle von Belegen, welche zum großen Teil oben schon Erwähnung fanden. Er beginnt mit dem scharfen Erfassen der Einzelformen in



46. Der heil. Antonius. Kupferstich von A. Dürer.

Baum und Pflanze, in Wald und Gebirge, und bevölkert schon in seinen frühen Blättern die Natur gern mit sinnig ausgewählter Tierstaffage, deren Details gleichfalls mit der höchsten Sorgfalt nach dem Leben studiert sind. Dann schreitet er zu abgerundeten Darstellungen vor, welche mit den figürlichen Scenen in harmonischem Zusammenklange stehen; der Blick dringt in landschaftliche Fernen voll Reiz und Charakter; die fortschreitende Technik vermag selbst die duftige Abtönung der verschiedenen Pläne nach den Gesetzen der Luftperspektive aufs vollendetste wiederzugeben. Selbstverständlich sind diese Landschaften komponiert, nicht nach der Natur kopiert, und doch machen sie uns den Eindruck der vollen Wahrheit, verlassen niemals den Boden des wirklich Angeschauten und Empfundenen.*) Besonders zu beachten ist, daß bei Dürer zuerst

*) Vergl. Dr. Ludw. Kaemmerer, Die Landschaft in der deutschen Kunst bis zum Tode A. Dürers (Beiträge zur Kunstgeschichte, neue Folge IV), Leipzig 1886. S. 91 ff.

das Meer als ein bedeutsames Element der landschaftlichen Darstellung hervortritt. Der Gegensatz der weiten, ruhigen Wasserfläche zu den bewegten Formen der steilen Ufer und der Gründe wird von ihm aufs wirkungsvollste künstlerisch verwertet. Wenn hierbei wohl ohne Zweifel Jugendeindrücke von den Gestaden der Adria zu Grunde liegen, so tragen Dürers Landschaften sonst ein durchaus deutsches und zwar süddeutsches Gepräge. Der deutsche Wald wird von ihm zuerst in der Mannigfaltigkeit seiner Bäume und Sträucher charakteristisch zur Anschauung gebracht. Erinnern auch mitunter einzelne Teile noch an ältere Meister, z. B. die Felsen auf dem Kupferstiche mit dem heil. Chrysostomus (B. 63) an M. Schongauer, so trennt doch im allgemeinen auch auf diesem Gebiete eine tiefe Kluft die Kunst Dürers von den Werken seiner Vorgänger. Mit besonderer Vorliebe wählt der Meister weite Fernsichten auf Berglandschaften mit emporgegipfelten Felsmassen, welche nicht selten von Burgen malerisch bekrönt sind. Bisweilen, z. B. auf dem Holzschnitte mit den Heiligen Paulus und Antonius (B. 107), ist es der idyllische Zauber einer traulichen Waldeinsamkeit, welcher uns mit liebevoller Sorgfalt vor die Augen gebracht wird. Bald nimmt der Charakter der Landschaft ein phantastisches Gepräge an, wenn es die Poesie des Gegenstandes fordert: so auf dem Bilde des furchtlosen Ritters die schwarze Felswand mit dem stachlichten, dürren Gestrüpp; so auf dem der Melancholie Himmel und Meer mit Komet und Regenbogen. Bald erfordert der schlichte Erzählerton der Darstellung einen ganz realistischen Stil des Landschaftlichen, wie auf dem radierten Blatte mit der großen Nürnberger Feldschlange (B. 99) und auf dem stofflich sehr interessanten Doppelholzschnitte der Belagerung einer festen Stadt (B. 137); hier werden wir nicht nur in die Details der damaligen Taktik und Strategie, des Bewaffnungs- und Befestigungswesens, mit kriegskundiger Gewissenhaftigkeit eingeweiht, sondern gewinnen zugleich, wie aus der Vogelschau, genauen Einblick in die Lage und Umgebung der vom Feinde bedrohten Stadt, von den sie einrahmenden Hügeln mit ihren Schlössern, einzelnen Häusern, Wäldchen und Baumgruppen bis zu der Bergkette des fernen Hintergrundes. — Die gleiche Art der landschaftlichen Schilderung aus der Vogelperspektive wendet Dürer auch bei Kompositionen idealen Inhalts mit bedeutender Wirkung an. Abgesehen von dem Allerheiligenbilde mit seiner in Feiertagsstimmung daliegenden See und den reizvollen Gestaden, bietet insbesondere die Holzschnittfolge der Apokalypse eine Anzahl von Beispielen dieser Anordnungsweise. Das herrlichste Motiv der geschilderten Art ist aber die Landschaft, die sich unter dem Wolkenteppich der „Großen Fortuna“ (B. 77) ausbreitet. Hier fehlt kein Stück der unerschöpflich reichen Formenwelt, welche Dürers landschaftlicher Gesichtskreis umspannt, von der dichtgebauten Stadt mit ihrer Kirche und Brücke bis zu den einsamen Gehöften am Bergesabhang, von den lichten, kahlen Felshöhen bis zu den in düstere Schatten gehüllten Tiefen des Hintergrundes, welchem der durch Gebirgsbäche genährte Strom zueilt.

Charaktervoll verschieden ist selbstverständlich auch die technische Behandlung aller landschaftlichen Einzelheiten je nach den Anforderungen des Kupferstiches und des Holzschnittes, wie Kaemmerer (a. a. O. S. 95) mit Recht hervorgehoben hat. Bei Laubbäumen giebt der Holzschnitt nur große, von krausen Konturen umrissene Massen, während diese im Kupferstich mit sauber ausgeführtem Blattwerk gefüllt sind. Wenn der Holzschnitt ausnahmsweise mehr ins Detail geht, wie z. B. in dem Apfelbaum

(B. 131) oder dem Granatapfelbaum (B. 66), verfällt er in die ältere Manier, welche die Blätter unverhältnismäßig groß giebt. Dürre Bäume finden sich im Holzschnitt öfter als im Kupferstich. Doch wechseln sie auch dort oft wirkungsvoll ab mit leicht und mit dicht belaubten. Aber das volle Register der Dürerschen Flora entwickelt erst die Grabstichelteehnik: die rauhrindige, bemooste Eiche, Gruppen schlanker Erlen und Birken, kahle Dornbüsche, Wasserbinsen, spießiges Gras und Getreide, alles ist getreulich und liebevoll der Natur abgesehen und nachempfunden; keine Form ist dem Stichel zu fein, keine Unterscheidung ihm unerreichbar; für alles findet „seine graphische Sprache einen malerischen Ausdruck" (R. Vischer, a. a. O. S. 244). — Auch die Bildung der Wolken blieb von diesem Fortschritte nicht ausgeschlossen. Wo es sich um einen idealen Wolkenteppich handelt, der den himmlischen Vorgang von dem irdischen scheidet, wie bei der „Großen Fortuna", bei den Visionen der Apokalypse oder bei dem von Seraphim umschwebten Gottvater auf unserer Abb. 36 (B. 56, obere Randverzierung), da hält der Meister an der konventionellen Schnörkelung der Wolken fest, die oft an Wellengekräusel oder Falbeln erinnert (vergl. oben S. 32). In allen andern Fällen sucht er die Form genau der Natur nachzubilden und erreicht darin schon auf den frühen Holzschnitten eine überraschende Wahrheit. Die dichtgeballten Haufenwolken, die zarten Dunststriche, die schweren Wetterwände haben sämtlich ihre charakteristische Gestalt und vervollständigen auf das wirksamste den Linienbau der Komposition.

Die Architektur steht bei Dürer noch im vollen Mittelalter, ohne gerade das Gotische zu betonen. Den Künstler interessiert weniger die strenge Konstruktion als die malerische Form. Aber es ist ihm ebensowenig Ernst mit der Aufnahme der Renaissance. Hierin besteht einer der Hauptunterschiede zwischen Dürer und Holbein.*) Wenn Dürer den Vorgang in eine Baulichkeit verlegt oder die Architektur zur Einrahmung des Bildes benutzt, so ist diese gewöhnlich sehr einfach und nicht selten mit krausem, dürrem gotischem Laub- und Astwerk ausgestattet, wie z. B. auf mehreren Blättern der Holzschnittfolge, des Marienlebens (B. 82 und 86). Selbst wo Säulenstellungen mit antikisierendem Gebälk erscheinen (wie ebendort B. 88), hat das entscheidende Detail an Kapitäl und Basis keineswegs eine streng stilistische Gestalt. Auch auf den Darstellungen der großen Holzschnittpassion, welche architektonische Hintergründe haben, machen wir dieselbe Wahrnehmung. Der Meister ändert die Renaissanceformen in freier phantastischer Weise. Die seltsamste Mischung antikisierender und mittelalterlicher Dekorationsmotive bieten uns die für den Kaiser Maximilian gezeichneten Prachtwerke. Wo Dürer aber schlicht nach alter, ihm lieber Weise zum Volke reden will, da läßt er jeden Bombast von Verzierungskünsten weg und begnügt sich mit dem Allereinfachsten, Bürgerlichen, Altväterischen. Die mittelalterliche Stadt, der Burgflecken, das trauliche Zimmer mit seinem bürgerlichen Hausrat: das sind die Lieblingsgegenstände seiner architektonischen Phantasie. Bezeichnend für die vorwiegend malerische Richtung derselben ist das wiederholte Vorkommen verfallener Baulichkeiten als Schauplätze der Handlungen. „Er malt die heilige Familie gerne in winkelreichen Ruinen oder zerfallenen Hütten und durchbricht ganze Wände, um allerlei lauschige Ein- und Ausblicke zu gewinnen" (R. Vischer, a. a. O. S. 245). Und zwar ist Dürer es gewesen, der die Ruine als landschaft-

*) Vergl. W. Lübke, Geschichte der Renaissance in Deutschland, 2. Aufl. I, 66 ff.

liches Motiv im malerischen Sinne in die deutsche Kunst eingeführt hat (Kaemmerer, a. a. O. S. 100).

Auch in der Wahl und Behandlung der von ihm verwendeten und verzierten Druckschriften bekundet sich Dürers eigentümliche Stellung. Am Schlusse des dritten Buches seiner „Meßkunst" führt ihn die Betrachtung der Inschriften an Bauwerken auf die Erörterung der Maße der Schrift. Er konstruiert ein lateinisches und ein sogenanntes deutsches Alphabet, letzteres nur in den Minuskeln, und zwar beide aus Quadraten. Aber diese Buchstaben sind an Schönheit nicht im entferntesten zu vergleichen mit den herrlichen, schwungvoll gezeichneten gotischen Schriftzügen, wie sie der Meister sonst mehrfach anwendet, z. B. auf dem Titelblatt seiner „Apokalypse." Die ganze Phantastik des ausklingenden Mittelalters kommt darin zum Ausdruck. In eigenartige Verbindung mit Motiven Lionardesken Ursprungs treten diese Schnörkel in den von Dürer selbst so genannten sechs „Knoten" (B. 140—145), von denen wir unten eine Eckverzierung abbilden. Sie erinnern an die ornamentalen Malereien in der Sakristei von S. Maria delle Grazie zu Mailand (Thausing a. a. O. I, 370).

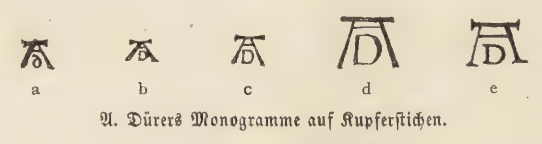
Es bleibt hier nun noch ein Wort zu sagen über das Verhältnis Dürers zu dem von der Renaissance ausgebildeten klassischen Ideengehalt und seiner vornehmsten Ausdrucksform, der unbekleideten Gestalt.*) Wir dürfen nicht erwarten, daß der grüblerische, freie Geist des deutschen Genius diesem Zauberkreise sich willenlos ausgeliefert hätte. Er bleibt er selbst auch den mächtigen Impulsen gegenüber, welche von den großen Italienern seit früher Jugend auf ihn ausgeübt wurden; er beschwört die Magie der antiken Sagenwelt durch die Eingebungen seiner abenteuerlichen Phantasie; er erfaßt die plastische Gestalt nicht äußerlich als schöne Form, sondern innerlich als Naturgebilde, das ihn die Gesetze des Organischen ergründen lehrt. Er hält auch in diesen Sphären unverwandten Sinnes zu der Wahrheit und liebäugelt nie mit einem fremden Ideal. Für die Umbildung hellenischer Sagenstoffe ins Phantastisch-Märchenhafte und Abenteuerliche bieten das „Meerwunder" (B. 71) und die „Entführung auf dem Einhorn" (B. 72) die merkwürdigsten Belege. Zu dem Stich „Apoll und Diana" (B. 68) mag ein Blatt von Jakob Walch (B. VII, 523, 16) die Anregung geboten haben; doch sind sowohl Bewegungsmotive als auch Typen und Körperformen bei Dürer wesentlich andere. Seine ganz eigentümliche Anschauung der unbekleideten weiblichen Gestalt offenbart sich uns zuerst in dem feinen, seltenen Blättchen der „Kleinen Fortuna" (B. 78), allerdings noch mit einigen Schärfen und Sprödigkeiten, aber in schneidiger Frische und Natürlichkeit. Die „Große Fortuna" (B. 77) zeigt dann des Meisters Absicht völlig ausgereift. „In diesem mächtigen Frauenleibe verkörpert, tritt der nordische Naturkultus zuerst vollbewußt und triumphierend in die Kunstgeschichte" (Thausing, Dürer, 2. Aufl. I, 236). Es ist durchaus im Sinne der nordischen Anschauungsweise, daß der unbekleidete männliche Leib in Dürers Kunst nach der sehnigen und knochigen Seite hin entwickelt erscheint, während seine nackten Weiber alle zur fleischigen Überfülle neigen; so die Magdalena auf dem Holzschnitte mit ihrer Himmelfahrt (B. 121), so vornehmlich die Gestalt der Eva auf den Holzschnitten der großen und der kleinen

*) Man vergl. über die in letzter Zeit wiederholt erörterten Beziehungen des Meisters zur Antike die Aufsätze von Fr. Wickhoff in den Mitth. d. Instituts f. österr. Geschichtsforschung, I, 411 ff., und von H. Thode im Jahrb. d. königl. preuß. Kunstsammlungen, III, 106 ff.

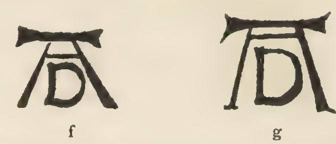
Passion (B. 14, 17 und 18). Die runden, schwellenden Formen dieses Körpers kennzeichnen besser und energischer, als irgend welcher gekünstelte Liebreiz es vermöchte, das Urweib, die Mutter des Menschengeschlechts.

Der Stil Dürers beherrschte seine Zeit; kein Meister lebte, der ihn nicht bewundert und studiert hätte; Generationen hindurch bildete namentlich sein Kupferstich- und Holzschnittwerk den Anziehungspunkt für unzählige Schüler, Nachahmer und betrügerische Kopisten, und zwar des Auslandes wie des Inlandes.*) Die Kritik hat ihre schwere Mühe, die Masse des Fremden und Falschen abzuwehren, das sich an die Lichtgestalt des Meisters herangedrängt hat. Der Historiker muß die Einzelheiten dieser Untersuchungen gewissenhaft nachprüfen, aber er darf das gesamte Detail nicht seiner Darstellung einverleiben. Nur wenige Punkte von besonderer Wichtigkeit sollen hier hervorgehoben werden.

Nicht alle**), doch die meisten Dürerschen Holzschnitte und Kupferstiche tragen



A. Dürers Monogramme auf Kupferstichen.



A. Dürers Monogramme auf Holzschnitten.

a. Heil. Familie mit der Heuschrecke (vor 1495); b. Liebesantrag (vor 1495); c. Verlorener Sohn (um 1495); d. Vier nackte Weiber (bez. 1497); e. Melanchthon (bez. 1526); f. Männerbad (um 1496); g. Christus am Kreuz, aus der großen Passion (um 1500).

das bekannte Monogramm mit den ineinander gestellten Anfangsbuchstaben seines Namens und zwar in der früheren Zeit bisweilen mit einem kleinen d in dem oben zugespitzten A, dessen Schenkel dann aber bald oben mehr und mehr auseinandergehen und steiler werden, um das große römische D zwischen sich zu nehmen. Zu

---

*) Ein beredtes Zeugnis für den Ruhm Dürers in Italien bietet Vasari's Leben des Marcanton Raimondi. Der Aretiner nennt darin fast sämtliche Hauptblätter und Blätterfolgen Dürers und beschreibt eine Anzahl derselben eingehend, am ausführlichsten den „Verlorenen Sohn" (B. 28).

**) Einige frühe Holzschnitte Dürers ohne Monogramm behandelt Thausing in den Mitt. d. Instituts f. österr. Geschichtsforschung, III, 96 ff. Es sind unbezeichnete Schnitte der „Marter der zehntausend Heiligen" (B. 117), des „Männerbads" (B. 128), des höchst seltenen „Frauenbads" (Ch. Ephrussi, Les bains de femmes d' Albert Dürer. 1881), des „Erkules" (B. 127), des „Ritters mit dem Landsknechte" (B. 131) und des „Simson mit dem Löwen" (B. 2). — In allen Abdrücken unbezeichnet ist der trotzdem sicher echte frühe Stich: „Der Tod als wilder Mann" (B. 92; vergl. oben S. 88). Hier fällt auch die Beschaffenheit des Papiers mit ins Gewicht. S. darüber die Schrift von B. Hausmann, A. Dürers Kupferstiche u. s. w. Hannover 1861, besonders S. 3, 34 und 47.

förmlich monumentaler Größe und Schönheit ausgebildet erscheint das Dürer-Monogramm auf dem erwähnten kolossalen Christuskopf, auf den Titelblättern der Meßkunst und der Proportionslehre. Dürer bediente sich des Monogramms, wie dies zuerst der Meister E. S. von 1466 gethan (S. 16), seit dem Jahre 1497, zunächst als Schutzmarke gegen unbefugte Nachahmung, und wachte bekanntlich mit großer Strenge, daheim und in der Fremde, über seinem künstlerischen Eigentum. Nach Vasari's Erzählung wurde Marcanton Raimondi von ihm bei der Signoria von Venedig verklagt, weil er gestochene Nachbildungen des Marienlebens mit Dürers Monogramm in den Handel gebracht hatte, und die Beisetzung des Zeichens dem italienischen Stecher dann auch untersagt. Ein Erlaß des Nürnberger Stadtrates vom 3. Januar 1512 ordnet Maßregeln gegen betrügliche Nachdrucke an, welche Dürers Zeichen tragen: „Einen fremden Mann, so unter dem Rathhause Kunstbriefe feil hat und unter denselben etliche, so Albrecht Dürers Handzeichen haben, die ihm betrüglich nachgedruckt sind, soll man in Pflicht nehmen, dieselben Zeichen alle abzuthun und deren keines hier feil zu haben. Oder wo er sich deß widern würde, soll man ihm dieselben Briefe alle als ein Falsch aufheben und zu eines Raths Handen nehmen." Ohne Zweifel war auch da der Meister klagend eingeschritten. Trotzdem begegnen uns zahlreiche geschnittene und auch einzelne gestochene Blätter, welche mit Unrecht dieses Monogramm tragen. Andere werden des verwandten Stilcharakters wegen Dürer zugeschrieben. Darunter befinden sich einige, die wenigstens aus der Werkstatt des Meisters herstammen können. Für andere hat man sogar bestimmte Schüler als Urheber genannt, jedoch ohne daß die Forschung bisher in diesen Dingen zu voller Klarheit gekommen wäre. Als plumpe Fälschung erwies sich längst die mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1520 versehene „Madonna am Hofthore" (B. 45). Passavant vermutete Marcanton, Thausing mit mehr Wahrscheinlichkeit Egidius Sadeler als den Kompilator des aus verschiedenen Dürerschen Motiven zusammengestoppelten Blattes. Von Sadelers Hand rührt wahrscheinlich auch der Stich von Pateniers Bildnis (B. 108) her, den andere dem Cornelius Cort zuschreiben wollen. Bei den wenigen hier sonst noch in Betracht kommenden Stichen, z. B. dem „Großen Kurier" (B. 81) und der „Bekehrung Pauli" (Pass. 110), ist die Unterscheidung leichter als bei den zahlreichen Holzschnitten, die überdies als Arbeiten zweiter Hand oft jeder bestimmten Charakteristik entbehren. Unter Dürers Gesellen oder Schülern treten am häufigsten die Namen Schäuffeleins, Hans Sebald Behams, Hans Guldenmundts und Springinklee's in Verbindung mit Holzschnitten dieser zweifelhaften Gattung auf, jedoch nur vermutungsweise, wie Schattenbilder, die noch der Belebung harren. Auch befreundete und stilverwandte Meister anderer Schulen, vor allen Burgkmair und Hans Baldung, erheben Anspruch



47. Der kleine Heil. Hieronymus. Holzschnitt, dem A. Dürer zugeschrieben.

auf einige Blätter, welche von Bartsch und sonstigen älteren Forschern unter die Werke Dürers aufgenommen oder ihnen anhangsweise beigefügt wurden. Bei Retberg (a. a. O. S. 111—123) findet man den bis dahin gewonnenen Thatbestand übersichtlich zusammengestellt. Einige nähere Bestimmungen haben sich treffen lassen, seit die Werke des Kaisers Maximilian genauer auf ihre künstlerischen Mitarbeiter geprüft worden sind. So z. B. ergab sich die Zugehörigkeit der fünf Turnierszenen und des Augsburger Fackeltanzes (B. App. 36—38; Pass. 280, 290 und 291) zu den für den „Freydal" vorbereiteten Holzschnitten. Immerhin bleibt noch eine stattliche Reihe von Blättern übrig, welche man — wie den hübschen kleinen, von uns (Abb. 47) in Reproduktion mitgeteilten „Büßenden Hieronymus" (B. 115), ferner die „Schaustellung Christi" (B. App. 5), die dazu gehörigen Seitenstücke (B. App. 6 und 7) und viele andere — nur für Arbeiten der Dürerschen Werkstätte oder höchst geschickter Nachahmer erklären kann.

Wie Dürers Einzelblätter und Bilderfolgen, so haben auch seine illustrierten Bücher schon früh den Kampf mit dem Nachdruck und der widerrechtlichen Übertragung zu bestehen gehabt. Kaum hatte er die Augen geschlossen, machten sich zwei ihm nahestehende Künstler, der Formschneider Hieronymus Andreä und der Maler Hans Sebald Beham, ans Werk, um des Meisters Buch von der menschlichen Proportion im Druck zu veröffentlichen. Das Manuskript soll auf unerlaubte Weise in ihre Hände gelangt sein. Ein Verbot des Rats hintertrieb den Handel. — Trotz des kaiserlichen Privilegiums wurde das Buch von der Perspektive bald nach Dürers Tode in lateinischer Übersetzung in Frankreich nachgedruckt. Im Oktober 1532 traf der Rat auf Einschreiten der Witwe dagegen seine Vorkehrungen, die jedoch der weiten Verbreitung dieser Nachdrucke nicht steuern konnten.



48. Eckverzierung von A. Dürers „Knoten".



49. Bekrönung des rechten Flügels von A. Dürers „Ehrenpforte". Holzschnitt.

2. Kaiser Maximilian und seine Illustratoren.

a. Fränkische Meister.

Es wäre gegen die Natur des deutschen Geistes, wenn zugleich mit der bildenden Kunst nicht auch der deutsche Bilddruck, das Lieblingskind der Volksphantasie, seinen Weg gefunden hätte zum deutschen Herrschertum. Von alters her teilen Fürst und Volk alle Schicksale und alle Errungenschaften unserer Kultur. Wie hätte dem offenen Auge des kunstsinnigen Monarchen, der zur Zeit des gewaltigen Aufschwungs der deutschen Kunst auf dem Kaiserthrone saß, das unvergleichliche Machtmittel entgehen können, das in dem gedruckten Bild geborgen lag! Vor allem in dem großzügigen, kernhaften Holzschnitt, wie er aus Dürers gestaltenreicher Phantasie hervorgegangen war und nun in allen Pflegestätten der Kunst und des Bücherwesens zu fruchtbringender Wirksamkeit gelangte.

Wer in unsern Tagen des neu erstandenen Reiches überhaupt für die Geschichte des alten sich den Sinn bewahrt hat, muß die ritterliche, phantasiebegabte, männliche Persönlichkeit Maximilians lieb gewinnen. Er war kein Herrscher großen Stils, kein glücklicher Feldherr, aber ein edler Mensch, eine wahrhaft fürstlich geartete Seele, ein Mann, an dessen Wesen selbst seine Gegner ihre Freude hatten. Das Schicksal hat ihn an den Wendepunkt zweier Weltepochen gestellt. Über seiner Jugend liegt noch der volle Glorienschein romantischer Poesie, der farbige Glanz des burgundischen Fürstenhofes; da erprobt sich der kühne Jäger, der vielbewunderte Turnierer; für alles,

was mit dem Rittertum und Waffenwesen zusammenhängt, ward er gleichsam zur typischen Idealgestalt. Allein ebenso begeistert, wie er an der Pflege der hergebrachten Dinge hängt, so geschickt finden wir ihn auch zur Anbahnung und Einrichtung des Neuen. In dem, was er für das Heer und dessen Bewaffnung, für die Rechtsordnung und die Finanzen des Reiches gethan hat, regt sich der Geist kommender Jahrhunderte.

Einer so gestellten Herrschernatur mußte sich unwiderstehlich der Gedanke bemächtigen, außer den Werken in Marmor und Erz auch ein litterarisches Denkmal seines Lebens aufzurichten. In den Äußerungen des Kaisers über dieses Unternehmen erweist er sich klar als der Sohn seiner vom vollen Bewußtsein persönlichen Wertes durchdrungenen Zeit. „Wenn ein Mensch stirbt" — sagt er im „Weißkunig" — „so volgen Jme nichts nach dann seine werckh. Wer Jme in seinem leben kein gedächtnus macht, der hat nach seinem todt kein gedächtnus und desselben Menschen wirdt mit dem glockendon vergessen und darumb so wird das gelt, so ich auf die gedächtnis ausgib, nit verloren". Aber ein solches Gedächtniswerk durfte sich nicht begnügen mit einer einfachen biographischen Erzählung oder Heldendichtung. Gleich dem Grabmonument in der Hofkirche zu Innsbruck, das eine bronzene Tafelrunde von Heroen, von Ahnen und Verwandten um den Sarg des Herrschers versammelt zeigt, und in den figurenreichen Reliefs sowie in der sonstigen plastischen Ausschmückung des Sarkophages das ganze Leben und Wirken Maximilians, die Schlachten und Belagerungen, die Bündnisse und Hochzeiten, die Haupt- und Staatsaktionen wie die in allen diesen Ereignissen sich manifestierenden geistigen Mächte zu lebensvoller Anschauung bringt, sollte auch das litterarische Monument des Herrschers ein reichgegliederter Gedankenbau sein, der sich aus einer Folge von innerlich verbundenen Prachtwerken zusammensetzte. Die Kräfte waren vorhanden, um diesen Schöpfungen ein kunstgeweihtes Ansehen zu verleihen: die Typographie stand in der Blüte ihrer Kraft, für den Holzschnitt waren die tüchtigsten Zeichner der Nürnberger und Augsburger Schule zur Verfügung, in erster Linie Dürer, welcher dem litterarischen Denkmal Maximilians die Weihe gab, wie Peter Vischer dem Grabmonument in Innsbruck. Nur einer fehlte: der ebenbürtige Dichter! Melchior Pfinzing und Marx Treytzsaurwein, die ehrsamen Geheimschreiber Maximilians, welche die Gedanken des Kaisers zu Papier brachten, können uns nicht entschädigen für den Mangel an einem deutschen Tasso und Ariost. Aber zu der Hervorbringung eines epischen Dichters oder eines romantischen Erzählers von Schwung und Feuer, wie man ihn der edlen Gestalt Maximilians wünschen möchte, war seine Zeit wenig angethan. Die volkstümliche Litteratur zeigt sich durchtränkt von dem Geiste der Satire; epische Stoffe kleidete man nur noch in die Form der allegorischen Darstellung, in welcher die Gestalten der Wirklichkeit sich zu Schattenbildern verflüchtigten und unter allerhand rätselvollen Namen und Umschreibungen ihr marionettenhaftes Wesen trieben. Das ist der Charakter der litterarischen Schöpfungen des Kaisers, zu deren Illustration die Meister der deutschen Zeichenkunst berufen wurden.

Erst die neuen Wiener Publikationen der Prachtwerke Maximilians*) haben uns

*) In dem 1883 gegründeten Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, von welchem die Bände I, IV—VIII und X die hierher gehörigen Veröffentlichungen enthalten, und zwar Bd. I den Triumphzug, herausgegeben von Fr. Schestag. Bd. IV die Ehrenpforte, von Ed. Chmelarz, Bd. IV und V die österreichischen Heiligen, von S. Laschitzer,

in deren geistigen Zusammenhang und in den Organismus der bei ihrer Ausführung beteiligt gewesenen Kräfte vollen Einblick verschafft. Der Kaiser hat sich mit der Grundidee des Ganzen die letzten zwei Decennien seines Lebens hindurch unausgesetzt beschäftigt und in allen Stadien der Arbeiten direkten Anteil daran genommen.*) Er wählt zuerst die Gelehrten, welche den Stoff zur Ausführung seiner Ideen herbeischaffen, das Illustrationsprogramm aufstellen, die Texte schreiben. Nach der Genehmigung des Programms durch den Kaiser werden dann von diesem einzelne Künstler zur Anfertigung von Miniaturbildern aufgefordert und hiernach das Ganze auf seine malerische Wirkung hin geprüft. Die Gelehrten verhandeln schließlich mit den Malern, welche die endgültigen Vorlagen für die Holzschnitte zeichnen. Diese stimmen mit den ursprünglichen Skizzen und Miniaturen oft durchaus nicht überein. Man sieht, daß die Künstler wohl stofflich an die Vorschriften des Kaisers und seiner Ratgeber gebunden waren, sich aber in Stil und Ausdruck frei bewegen konnten. So entstand die Reihe von Meisterwerken der Holzschneidekunst und des Buchdruckes, welche in ihrem cyklischen Zusammenhange den Kaiser und sein Geschlecht zu verherrlichen bestimmt waren, und uns jetzt durch die vereinten Kräfte moderner Wissenschaft und Reproduktionskunst in verjüngter Gestalt endlich abgeschlossen vorliegen.

Den historisch-legendarischen Hintergrund des Ganzen bilden die Genealogie und die Heiligen aus der „Sipp-, Mag- und Schwägerschaft" des Kaisers Maximilian, letztere gewöhnlich kurzweg die habsburgischen oder die österreichischen Heiligen genannt. Die Persönlichkeit des Kaisers selbst erscheint sodann zuerst verherrlicht im „Freydal." In der poetischen Umschreibung einer Minnefahrt zur Maria von Burgund werden uns hier die verschiedenen ritterlichen Spiele, Turniere und Mummereien geschildert, welchen Maximilian beigewohnt hatte. Daran schließt sich ferner im „Theuerdank" die poetische Beschreibung von „Maximilians Hochzeitsfahrt nach Burgund," hierauf im „Weißkunig" des Kaisers Lebens- und Regierungsgeschichte, endlich im „Triumph" die Verherrlichung seiner Thaten durch die „Ehrenpforte," sein und seines Hauses Ruhmesdenkmal, und ein allegorischer „Triumphzug," dessen Mittelpunkt der „Triumphwagen" des Kaisers bilden sollte.

Eine große Anzahl fränkischer und schwäbischer Meister war mit der Anfertigung der Bilderfülle dieser Werke beschäftigt. Man hatte bis vor kurzem über die Beteiligung derselben an den einzelnen Stücken des Gesamtwerkes nur höchst lückenhafte und vielfach irrige Vorstellungen, welche die neueste Forschung wenigstens in den Hauptpunkten berichtigt hat. Es lassen sich jetzt von den wichtigsten Werken die Zeichner, von vielen auch die Holzschneider mit Sicherheit nachweisen.

Bd. VI. den Weißkunig, von Alw. Schultz, Bd. VII die Genealogie, Bd. VIII den Theuerdank, von S. Laschitzer, Bd. X Nachträge zur Genealogie von Th. Frimmel. Diese großartige Publikation des Oberstkämmereramtes Sr. kais. und kön. Apostol. Majestät wurde vom Grafen Franz Crenneville gegründet und wird gegenwärtig vom Grafen Ferdinand Trauttmansdorff weitergeführt. Die Redaktion der Bde. I—VIII leitete Q. v. Leitner, von Bd. IX. an H. Zimerman. Dazu kommt noch der bereits 1880—1882 als besondere Publikation erschienene Freydal, von Q. v. Leitner. Das Ganze ist ein Ehrendenkmal der Dynastie und der modernen Wissenschaft.

*) Thausing, Dürer, 2. Aufl. I, 294 hat es wahrscheinlich gemacht, daß Maximilian bereits 1500 Jacopo de' Barbari und Anton Kolb vorzugsweise deshalb in seine Dienste nahm, um sie mit größeren Holzschnittpublikationen zu betrauen.

Für unsern Standpunkt der Betrachtung bildet der Anteil A. Dürers an dem Werke das Hauptinteresse. Er umfaßt die wichtigsten Stücke des „Triumphs," vor allem die „Ehrenpforte" und den „Triumphwagen."

Der Zeit und dem Umfange nach geht die „Ehrenpforte" voran. Es ist ein Riesenholzschnitt, aus 92 Stöcken bestehend, welche zusammengesetzt eine Bildfläche von 9 Fuß Breite und 10 $^1/_2$ Fuß Höhe ausmachen. Den Plan und Inhalt der Darstellung hatte des Kaisers Hofhistoriograph Johannes Stabius entworfen, welchen wir seit 1512 mit A. Dürer in engerer Verbindung finden. Aber auch in diesem Falle beteiligte sich der Kaiser selbst an dem Entwurfe des Programmes. Dieses gilt der Ruhmesfeier des Kaisers und seines Geschlechtes, dessen Stammbaum sich in der Mitte



50. Maximilian als Baumeister. Holzschnitt von der „Ehrenpforte."

des Ganzen erhebt, während zu den Seiten die Wappen der von dem Kaiser beherrschten Länder und die Darstellungen seiner Thaten sich anreihen. Wie der Text (Taf. 1—5 der neuen Wiener Ausgabe) sagt, ist die Ehrenpforte den „Arcus Triumphales" der römischen Kaiser nachgebildet, wie deren in der Stadt Rom „etlich noch gesehen werden." Allerdings ist es eine sehr freie Nachbildung! Nur die drei hohen rundbogigen Durchgänge mit den Beischriften: „Pforte der Ehre und der Macht," „Pforte des Lobes" und „Pforte des Adels," ferner die den Pfeilern vorgesetzten Säulen mit ihren hohen Postamenten und verkröpften Gebälken, endlich die historischen Reliefs an den Mauerflächen erinnern ganz von fern und im allgemeinen an die Gliederung und den Schmuck der antiken Triumphbögen. Aber wie phantastisch aufgefaßt und ins Ungeheuerliche gesteigert erscheint uns hier dieser einfache römische Bau! An die Flanken

rechts und links sind Rundtürme angelehnt, die uns an mittelalterliche Burgen und Schlösser erinnern. Das Ganze steigt wie ein deutsches Giebelhaus hoch empor und findet in reich verzierten byzantinischen Kuppeln und runden durchbrochenen Giebeln seinen mannigfach abgestuften, malerischen Abschluß (Abb. 49). Venetianische Motive klingen darin vornehmlich an. In der bildnerischen Ausschmückung des Ganzen aber waltet die üppigste Goldschmiedsphantasie. Die Einzelgestalten, Brustbilder, Reliefdarstellungen umfassen Tausende von Figuren. Zu den historischen Bildwerken, welche von Namensunterschriften und gereimten Texten begleitet werden, kommen zahlreiche figürliche Zuthaten symbolischen und allegorischen Inhalts. Und um das alles rankt und windet sich endlich ein seltsames Ast- und Blätterwerk, ein Zier- und Schnörkelwesen, wie es origineller und geistvoller kein Künstler je geschaffen hat.

Die Autorschaft Dürers ist für das Ganze des Entwurfs unbestritten. Doch schließt das nicht aus, daß er für die Zeichnung des Einzelnen Hilfskräfte beigezogen hat. Anders wäre das riesige Werk ja kaum zu bewältigen gewesen! Chmelarz (a. a. O. S. 306—308) hat zwei solche Gehilfen namhaft gemacht, Albrechts jüngsten Bruder Hans Dürer und seinen bereits oben genannten Schüler Hans Springinklee*). Wir teilen zwei Proben der Stücke mit, welche ihnen von dem genannten Autor zugeschrieben werden (Abb. 50 und 51). Höchst wahrscheinlich sind sämtliche Darstellungen an den Rundtürmen und einige der historischen Darstellungen über den Seitenportalen nach Zeichnungen von Hans Dürer geschnitten. Man erkennt ihn leicht an einer Anzahl stilistischer Eigentümlichkeiten, welche auch in den von ihm zum Gebetbuche des Kaisers Max (Jahrb. III) gelieferten Zeichnungen wiederkehren. Dazu gehören die breiten Wangen, die zurückgesetzten Ohren, die großen, fast kreisrunden Augen der Kinderköpfe, das auffallend Vogelartige in den Physiognomien der Männer, die vielfach bemerkbare Wangen- und Halsschattierung, welche es bei Männerköpfen oft zweifelhaft erscheinen läßt, ob wir Brust oder Hals vor uns haben und den Kinderköpfen ein übertrieben geschwollenes Aussehen giebt, ferner die sehr langen Oberkörper, das knieweiche Stehen vieler Figuren, endlich die Schwäche in der Zeichnung der Extremitäten. Auch die ungewöhnliche Behandlung des Baumschlages ist für Hans Dürer charakteristisch, welcher „die Bäume zumeist als Pappeln darstellt, mit wenig Laub und Astwerk, buschen- und wedelartig, fast als wären sie beschneit oder wie die trockenen Fruchtwedel vom Schilfrohr“ (Chmelarz). Selbstverständlich hat man auch für diejenigen Teile der „Ehrenpforte“, deren Zeichnung auf den Stock durch die Gehilfen besorgt wurde, maßgebende Skizzen von Dürers Hand vorauszusetzen, und es ist nur auffallend, daß von diesen Originalentwürfen des führenden Meisters bisher noch kein einziger Uberrest sich vorgefunden hat. Auch fehlt der „Ehrenpforte“ Dürers Monogramm, nur das Wappen des Meisters ist unten angebracht. Trotzdem bleibt seine persönliche Mitwirkung beim Zeichnen der Stöcke selbst unabweislich. Zunächst ist mit Chmelarz anzunehmen, „daß er einzelne Gestalten, wie die Standartenträger und Lautenschläger, mehrere der großwürdigen Figuren der Fürsten und Heiligen aus dem Hause Habsburg mit Freuden persönlich auf den Holzstock zeichnete und nicht minder alle jene dekorativen Teile, bei welchen seinem erfinderischen Geiste freier Spielraum gelassen war.“ So die

*) S. dagegen die Bemerkungen von S. Laschitzer, Jahrb. VIII, 79.

herrliche Kronenträgerin über der Hauptpforte samt den meisterhaft verkürzten Männern, „welche dieses Juwel der Verzierungskunst an Blumenguirlanden festhalten“; ferner die Harpyien am Sockel des äußeren Säulenpaares neben der Hauptpforte; endlich „vollends die großen Greifen mit Emblemen des Toisonordens, welche in dieser Bildung für die Folgezeit geradezu typisch geworden sind. Auch die Ausschmückung der Hauptkuppel und die Krönungen der Seitengiebel sind seiner Meisterhand wert.“



51. Maximilian als Ritter. Holzschnitt von der „Ehrenpforte.“

Als Holzschneider der „Ehrenpforte“ wird uns nur der bereits oben erwähnte Hieronymus Andreä*) genannt: eine in der politischen und religiösen Bewegung

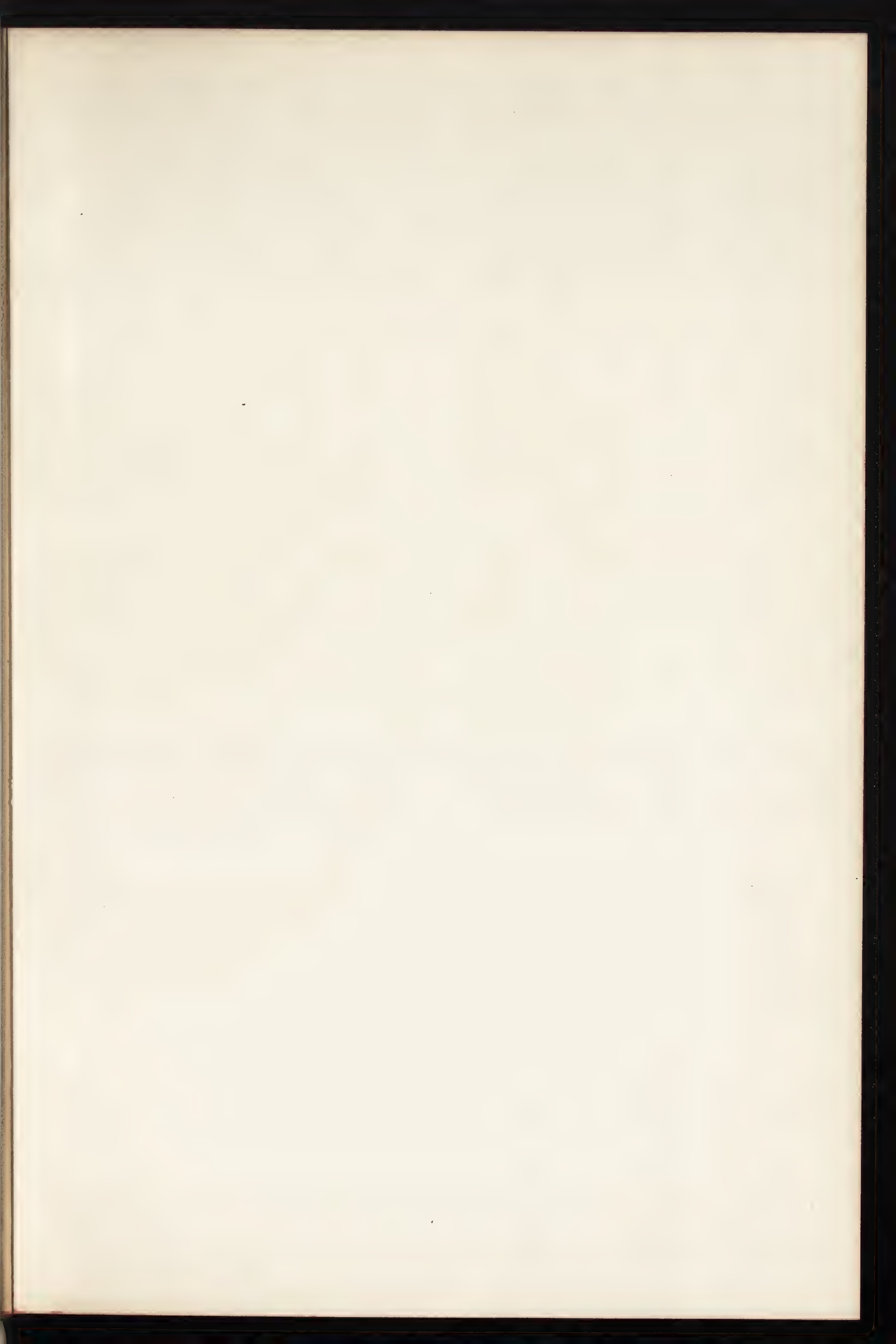
*) So ist der Name in der Inschrift seines Grabsteins auf dem Johannisfriedhofe zu Nürnberg zu lesen, mit dem Todesdatum: 7. Mai 1556.

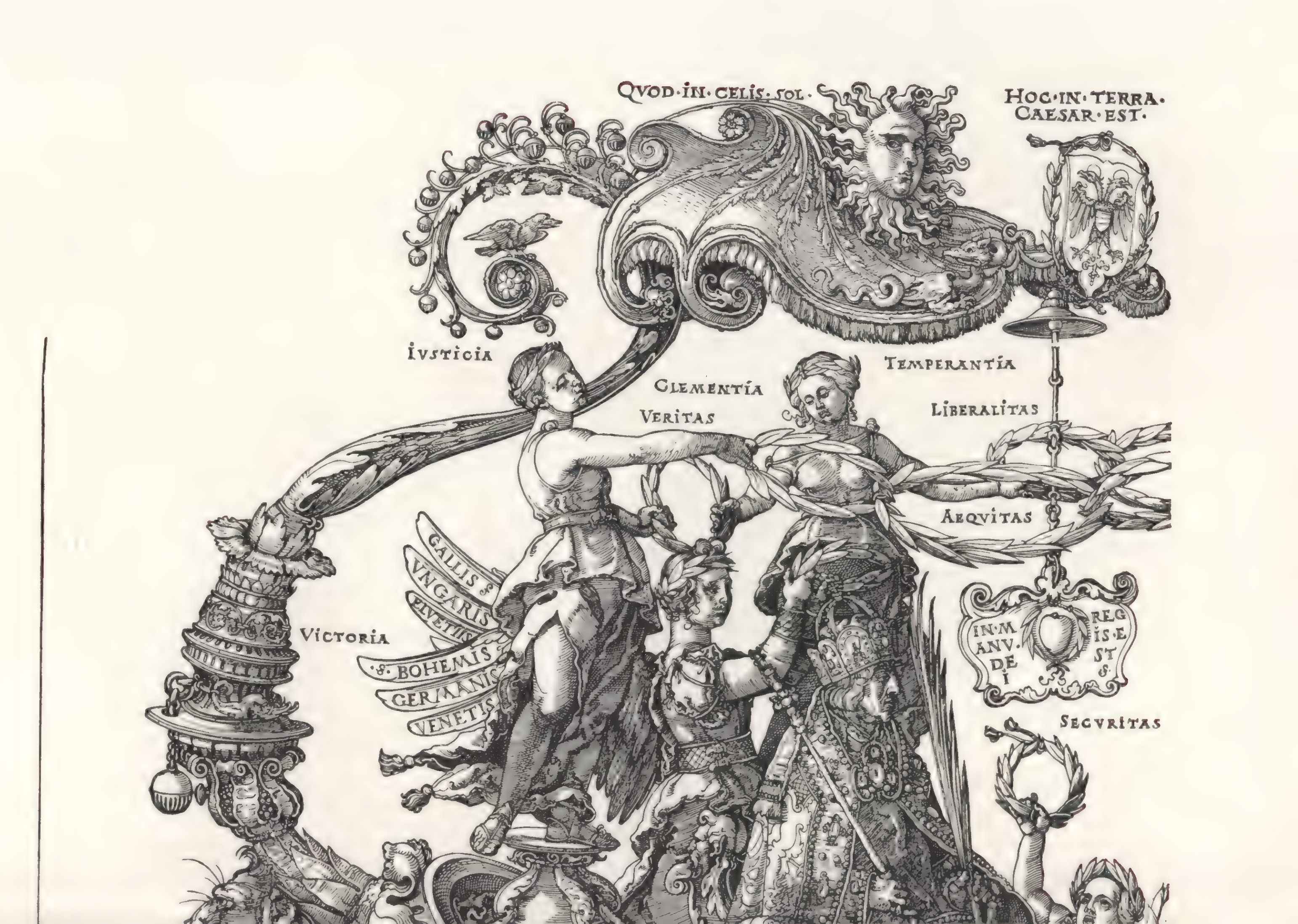
der Zeit vielfach und nicht immer ehrenhaft hervortretende Persönlichkeit, jedoch in seiner Art ein sehr tüchtiger Künstler. Joh. Neudörfer (Quellenschriften, X, S. 155) beginnt seine Bemerkungen über ihn mit den Worten: „Als Johann Stabius dem Kaiser Maximilianus allhie zu Nürnberg die Ehrenpforten und anderes machen ließ, war dieser Hieronymus unter anderen Formschneidern auch in allem dem, das zum Werk gehört, der geschickteste und oberste, sonderlich aber ist keiner gewesen, der die Schriften so rein und gerecht in Holz geschnitten hat."*) Der Meister wird die große Arbeit an der „Ehrenpforte" nicht ohne Gesellen ausgeführt haben. Doch versah er alle Stöcke, welche uns von der ersten Auflage noch erhalten sind, mit seiner hier beigefügten Künstlermarke: [Marke] einem ins Dreieck gestellten Winkelhaken.

Im Jahre 1515 scheinen die Zeichnungen zur „Ehrenpforte" vollendet gewesen zu sein. Der Holzschnitt trägt am Fuße der Türme zweimal dieses für das Haus Habsburg bedeutungsvolle Datum. „Durch die Zusicherung der Kronen von Böhmen und Ungarn ist es die Ära der Geburt Österreichs als eines Großstaates" (Chmelarz). Doch verging bis zur Vollendung der Holzstöcke und bis zum Beginn des Druckes der „Ehrenpforte" noch eine lange Zeit. Maximilian († 1519) hat trotz wiederholten Drängens die Beendigung des Werkes nicht erlebt. Erst 1526 oder 1527 darf man die erste Gesamtausgabe ansetzen, von welcher in den k. Sammlungen zu Kopenhagen und Stockholm Exemplare sich erhalten haben. Nur einige wenige Bilder und Verbindungsleisten fehlten auch damals noch. Über die folgenden Ausgaben hat Chmelarz (a. a. O. S. 312 ff.) die Nachweise zusammengestellt. Die erste ganz vollständige Publikation des ehrwürdigen habsburgischen Ruhmesdenkmals ist die Ausgabe von 1885—1886.

Auch von dem zweiten, noch umfassenderen Teile des „Triumphes", dem Zuge und dem Siegeswagen, hat Kaiser Max nur Bruchstücke vollendet gesehen. Der erste Plan zu dem Werke wurde von ihm persönlich in allen Einzelheiten festgestellt und die Ausführung 1512 dem Geheimschreiber Marx Treitzsaurwein übertragen. Der auf diese Weise entstandene, in der k. k. Hofbibliothek zu Wien erhaltene Text bildete die Grundlage für die 109 auf Pergamentblättern gemalten Miniaturen, in welchen sich das 1516 abgeschlossene Werk ursprünglich darstellte. Erhalten sind uns davon nur 50 Stück und eine Kopie des Ganzen, ebenfalls aus dem 16. Jahrhundert, beide Folgen jetzt in der Wiener Hofbibliothek. Wir kennen die Urheber dieser Miniaturen nicht. Hingegen ist es festgestellt, daß A. Dürer unter den ersten war, welche mit Entwürfen für die Miniaturausgabe des Triumphes beauftragt wurden. Das Ganze stellt einen von Musikanten und Figuranten aller Art eingeleiteten Festzug dar, in welchem der Kaiser auf seinem Triumphwagen den Glanzpunkt bildet, umgeben von den deutschen Fürsten, den Vertretern der Hofämter, gefolgt von den Reichsgrafen und Herren, der Ritterschaft, endlich dem ganzen Troß des Heerbannes und der Knechte. Die von A. Dürer herrührende, leicht mit der Feder gezeichnete Skizze zu dem Triumphwagen des Kaisers ist uns in der Albertina zu Wien erhalten. Sie fällt in das Jahr 1512—1513. Danach wurde später die in derselben Sammlung befindliche

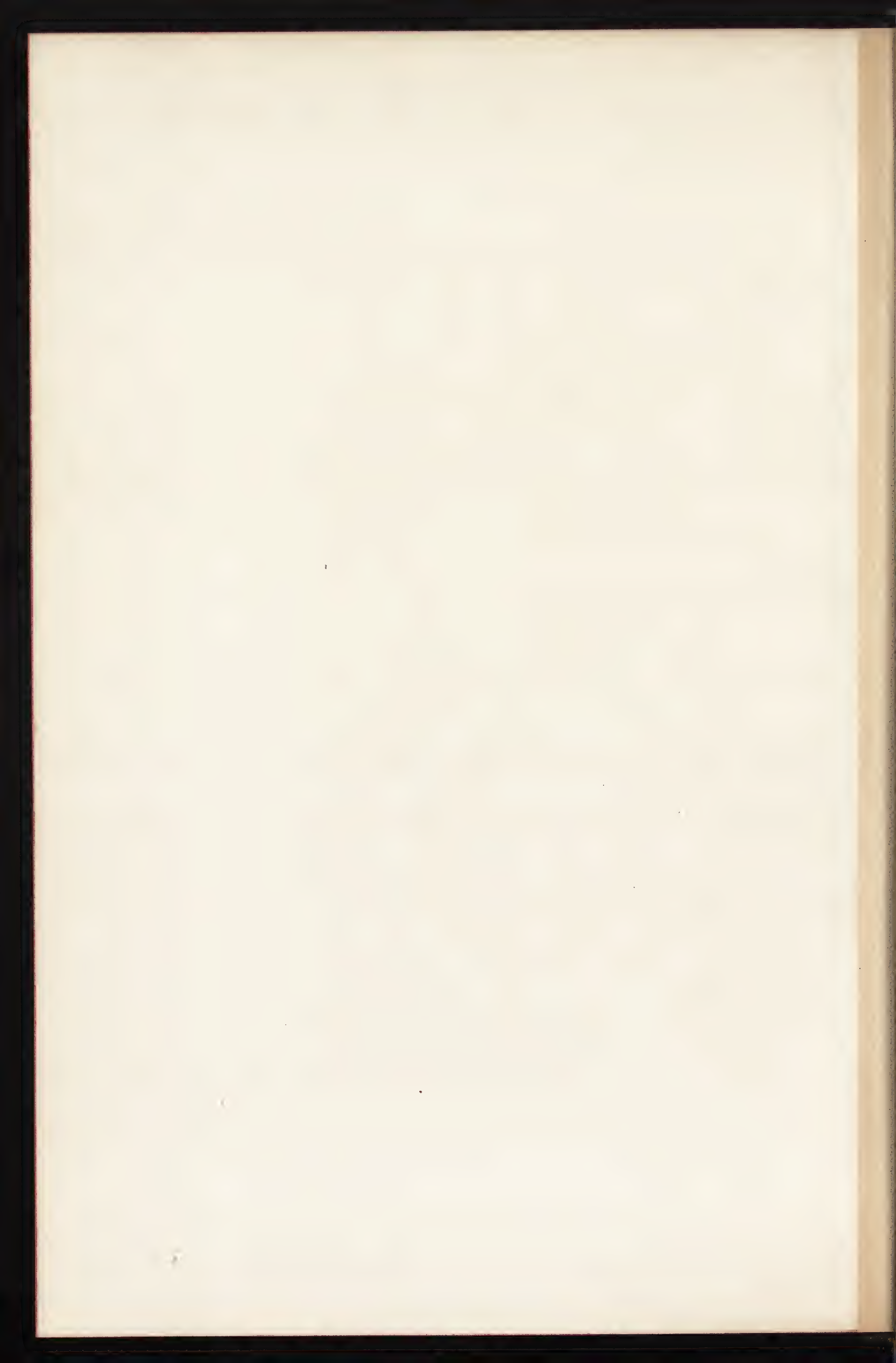
*) Weiteres über ihn und andere Nürnberger Holzschneider der Zeit s. bei J. Baader, Beiträge, S. 10 ff. und Zahns Jahrb. f. Kunstwiss. I, 232 ff.




QVOD·IN·CELIS·SOL·
HOC·IN·TERRA·
CAESAR·EST·
IVSTICIA
CLEMENTIA
VERITAS
TEMPERANTIA
LIBERALITAS
AEQVITAS
VICTORIA
GALLIS
VNGARIS
BOHEMIS
GERMANIS
VENETIS
IN·MANV·DEI
REGIS·EST
SECVRITAS



Facsimile einer Partie aus Albrecht Dürer's Holzschnitt: Triumphwagen Kaiser Maximilians I.



große Miniatur hergestellt. Außerdem stammen auch sämtliche andere Wägen und Maschinerien des Festzuges von Dürers Erfindung her, dazu mehrere Reiterpaare, die sogenannten Grabbilder u. a., im ganzen 24 Blätter.

Die Masse der übrigen Zeichnungen wurde von Augsburger Meistern geliefert, in erster Linie von H. Burgkmair, der allein 67 Blätter zeichnete und von Augsburger Xylographen schneiden ließ, während Dürers Anteil am Triumphzug fast ausschließlich in Nürnberg und zwar von Hieronymus Andreä in Holz geschnitten ist. Die schwäbischen Meister finden unten ihre zusammenhängende Behandlung. Hier muß zuvörderst noch eines imposanten Dürerschen Holzschnittes gedacht werden, der mit dem „Triumph“ Maximilians in geistigem Zusammenhange steht, wenn er auch nicht als Teil des Ganzen gedacht war. Es ist der „Große Triumphwagen“ (B. 139), wie man ihn zum Unterschiede von dem in den Zug aufgenommenen „Kleinen Triumphwagen“ Dürers zu nennen pflegt.

Dem „Großen Triumphwagen“ liegt ein Gedanke Wilibald Pirkheimers zu Grunde, der zuerst in der aus Dürers Werkstätte hervorgegangenen Zeichnung v. J. 1518 in der Albertina künstlerische Gestalt angenommen hat. Es ist ein Erzeugnis jener allegorisierenden Phantasie, welche in dem Zierwesen der „Ehrenpforte“ so üppig wuchert, und gerade darin Dürers Genius von seiner bewunderungswürdigsten Seite zeigt. Das Nämliche ist bei dem „Großen Triumphwagen“ der Fall. Auch die Wagen im Triumphzuge fallen durch ihren Erfindungsreichtum, durch die seltsamen Maschinen, den gedankenvollen Schmuck aus dem ruhigen, epischen Gange des Übrigen heraus. Aber die Allegorien werden dort ausschließlich als Schmuckfiguren benutzt. Im „Großen Triumphwagen“ hingegen sehen wir sie in lebendige dramatische Aktion treten: sie halten Lorbeerkränze über dem Haupte des auf dem Wagen thronenden Kaisers, sie schreiten paarweise neben den Rossen einher und führen die Zügel. Beischriften bezeichnen sie als die Tugenden des Herrschers: clementia, veritas, temperantia u. s. w. Als Wagenlenkerin fungiert die ratio. Die zunächst im Rücken des Monarchen stehende Gestalt ist die Viktoria, wie außer der Bezeichnung auch ihre Flügel beweisen (siehe die Tafel). Der Holzschnitt zeigt gegenüber der Zeichnung in der Albertina eine wesentliche Vereinfachung: die dort noch dem Kaiser beigegebenen Mitglieder seiner Familie sind weggelassen. Mit dieser und anderen kleinen Veränderungen veröffentlichte Dürer das aus acht Folioblättern bestehende Werk zuerst im Jahre 1522. (Über die späteren Ausgaben vergl. Retberg, a. a. O. S. 96 und Schestag, Jahrb. I, 180 ff.) Der Holzschneider wird uns nicht angegeben; doch ist nicht zu zweifeln, daß auch hierbei Hieronymus Andreä das Beste gethan hat.

Um das Andenken des geliebten Kaisers im Bilde festzuhalten und seinem Volke zu überliefern, fertigte Dürer nach der im Sommer d. J. 1518 von ihm in der Pfalz zu Augsburg nach dem Leben ausgeführten Zeichnung die beiden großen, oben bereits erwähnten Holzschnitte an, deren einen (B. 153, mit der Einfassung) wir in verkleinertem Maßstabe den Lesern vorführen (Abb. 52). Wie uns die Inschrift lehrt, entstand der Holzschnitt kurz nach des Kaisers Tode 1519. In diesem Bilde wird der „letzte Ritter“ fortleben; „in der Gestalt, wie der Mensch die Erde verläßt, wandelt er unter den Schatten“ (Goethe).

Dem Verkehre Dürers mit Max und seiner gelehrten Umgebung verdankt noch

manches andere Blatt seine Entstehung, das zu des Kaisers eigenen Plänen in keinem nachweisbaren Zusammenhange steht. Dies gilt vor allem von den „Österreichischen



52. Kaiser Maximilian. Holzschnitt von A. Dürer.

Heiligen" (B. 116), welche der kaiserliche Historiograph und Hofmathematiker Johannes Stabius mit einem Gebet in Versen begleitete. Dazu kommen des Letzteren astronomische und geographische Tafeln (B. 150—152), die ersten Versuche einer perspektivischen

Darstellung des Himmels und der Erde, die wir kennen. (Edm. Weiß, Jahrb. VII, 207 ff.) Endlich die verschiedenen, von Dürer für seine gelehrten Freunde gezeichneten Bücherzeichen und Wappen. Das darunter befindliche prächtige Wappen mit den drei Löwenköpfen, dessen Bestimmung lange dunkel blieb, hat sich neuerdings als das Wappen des kaiserlichen Rates und Sekretärs Jakob de Bannisis herausgestellt, welcher Dürers Anliegen am Hofe Karls V. während der niederländischen Reise befürwortete und überdies als geistiger Förderer der astronomischen Arbeiten des Stabius mit dem Künstler in Berührung gekommen sein mag. (Q. v. Leitner, Jahrb. V, 339 ff.) — Auch von den Illustrationen in den Büchern des Nürnberger und Wiener Humanistenkreises ist einzelnes mit Dürer in Bezug zu bringen: von der Ausgabe der lateinischen Dichtungen der Roswitha durch Konrad Celtes vielleicht das Blatt mit der Überreichung des Werkes an Friedrich den Weisen (Retberg 49), auf welchem man ein Jugendbildnis Dürers erkennen will (G. Wustmann, Zeitschrift f. bild. Kunst, XXII, 193); von den Illustrationen der ,,Quatuor libri amorum" des Celtes jedenfalls die mit des Meisters Monogramm versehene Darstellung der Philosophie (B. 130; vergl. Thausing, a. a. O. II, 278 ff.) Der Gestaltenkreis von Dürers Holzschnittwerk umspannt, wie wir sehen, alle Gebiete der volkstümlichen und religiösen, wie der poetischen und gelehrten Litteratur, und keines derselben hat er betreten, ohne bahnbrechende Typen zu schaffen. —

Von den Nürnberger Schülern und Gehilfen Dürers, die ihm bei den Arbeiten für Maximilian zur Seite standen, verdient zunächst Hans Springinklee, sein mutmaßlicher Mitarbeiter an der „Ehrenpforte", noch eine kurze Betrachtung. Neudörfer (Ausg. von Lochner, a. a. O. S. 144) sagt von ihm: „Dieser Springinklee war bei Albrecht Dürer im Haus, da erlanget er seine Kunst, daß er im Malen und Reißen berühmt ward." Er wird hierdurch als Dürers Zögling im Holzschnittzeichnen bezeugt und mehrere Hundert mit gleichmäßiger Sauberkeit ausgeführter Illustrationen, welche in der großen Mehrzahl des Künstlers Monogramm HK tragen, bekunden seine Geschicklichkeit. Sie sind vortrefflich komponiert und zeichnen sich namentlich durch die bald zierlich und reich geschmückten, bald einfach groß gedachten Architekturen aus. Springinklee stellt sich uns darin als einer der ersten und geschmackvollsten Vertreter der Renaissance in der deutschen Buchillustration dar. Von den Werken, die er illustrierte, nennt Neudörfer nur den ,,Hortulus animae". Außerdem kommen aber auch die „Bibel" und der „Weißkunig" (Jahrb. VI, S. XXV und 67) in Betracht.*)

*) Näheres über die von Springinklee illustrierten Bücher s. bei Muther, a a. O. S. 177 ff. Biographisch bleibt der Künstler vorläufig eine „mythische Person" (Lochner). Auch das mehrfach angegebene Todesjahr 1540 ist nicht urkundlich bezeugt. — Nicht besser ist es um die Nachrichten über einen andern Nürnberger Künstler bestellt, welcher mit Springinklee gemeinsam als Zeichner thätig war, Erhard Schön. Muther (a. a. O. S. 180 ff) weist ihm 59 Blätter im ,,Hortulus animae" und in der Peypusschen Bibel von 1524, sowie zwei von 1538 und 1547 datierte Proportions- und Architekturwerke zu. Seine einzelnen Heiligen „stehen immer unter Arkaden, die aus Laubwerk gebildet sind". Eine schöne, trefflich gezeichnete Komposition ist der Bibeltitel mit der sitzenden ritterlichen Gestalt des Josua und dem Zeichen des Künstlers ES. Vergl. Pass. P.-Gr. III, 243 ff., und W. Lübke, Deutsche Renaissance, I, 74.

In dem letzteren Buche trat er in Wettstreit mit den dafür vom Kaiser berufenen Meistern der Augsburger Schule, und bestand ihn mit Ehren.

Dasselbe gilt in noch höherem Grade von Hans Schäuffelein (c. 1485—1540), einem der Hauptmitarbeiter am „Theuerdank". Auch er gehörte zu Dürers Gehilfen in der Malerei und hat sich außerdem nicht nur als Holzschnittzeichner, sondern einer neuerdings höchst wahrscheinlich gewordenen Ansicht nach auch als Kupferstecher*) hervorgethan. Und zwar scheint seine stecherische Thätigkeit den Jugendjahren anzugehören, die er vorzugsweise dem Studium der Werke M. Schongauers und A. Dürers widmete. Von den zwölf Stichen mit dem Zeichen HS, welche man ihm zuweisen kann, sind vier nach frühen Blättern Dürers, einer nach Schongauer kopiert, und auch in den Holzschnittillustrationen aus der älteren Zeit Schäuffeleins (Muther, a. a. O. I, S. 145 ff., Nr. 896 und 897) tritt der Einfluß des Kolmarer Meisters klar zu Tage. Doppelmayr**) betont vornehmlich Schäuffeleins Fähigkeit, Dürer täuschend nachzuahmen; selbst die größten Kenner hätten seine Werke häufig mit denen des Lehrers verwechselt. Nach Vollendung der Lehrzeit bei Dürer, welche wir in die Jahre 1502—1505 setzen, eröffnete Schäuffelein in Nürnberg eine eigene Werkstatt, später zog er zu seinen Freunden nach Nördlingen und beschloß dort sein Leben. — Unter seinen Holzschnitten haben hier für uns zunächst seine Blätter im „Theuerdank" das größte Interesse (Abb. 53). Es sind im ganzen etwa zwanzig, von denen acht, nämlich die Fig. 13, 30, 39, 42, 48, 58, 69 und 70, das bekannte Monogramm mit dem hinzugefügten Schäufelchen tragen: HS, welches letztere die Kupferstiche nicht zeigen. Auf den frühen Holzschnitten des Meisters findet man die Variante HS, auf den späteren die Zeichen: S und HS. Der Stil von Schäuffeleins Holzschnitten, wie er von Laschitzer (Jahrbuch VIII, 71 ff.) treffend gekennzeichnet ist, hat ein scharf ausgesprochenes Gepräge. Seine Gestalten sind mittelgroß, kräftig und gedrungen; die Köpfe zeigen runde, fleischige, gut durchgebildete Gesichter, häufig mit gekräuseltem Haar; die Hände sind stark knochig mit oft schnurgerade ausgestreckten mageren Fingern. Bezeichnend ist ferner die wulstige und dabei doch stark geknitterte Gewandbehandlung mit zahlreichen Parallelfalten an den Schößen der langen Röcke. Im höchsten Grade charakteristisch endlich sind die reichentwickelten, im Vordergrunde kahlen, rückwärts aber mit dichtem Baumwuchs besetzten Landschaften, in denen besonders die Laubbäume mit ihrem üppigen Blätterwerk dem Betrachter ins Auge fallen. In der Darstellung der Pferde ist die Art bemerkenswert, wie sie die Vorderfüße heben. Die Schnitte scheinen Strich für Strich genau der Zeichnung nachgearbeitet zu sein, weil sie eine auffallende Gleichmäßigkeit in der Behandlung zeigen, welche schwerlich dem Xylographen in Rechnung zu bringen ist, sondern vielmehr dem Zeichner. Charakteristisch für die Technik des letzteren ist die Bewerkstelligung der Übergänge vom tiefen Schatten zum höchsten Licht durch kleine gebogene Strichelchen und Punkte,

*) M. Lehrs, Hans Schäuffelein als Kupferstecher, Chronik f. vervielf. Kunst, II, 75 und 91 ff.

**) Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, Nürnberg 1730, S. 193.

was der Wirkung der Holzschnitte Schäuffeleins oft etwas Unruhiges giebt. — Auch am „Triumphzug" (Jahrb. I, 179 und VIII, 13) und an der Illustration des „Weißkunig" hat der Künstler mitgewirkt. Auf der Rückseite zweier für das letztgenannte Werk verwendeter Holzstöcke findet sich sein Monogramm, auf einem derselben



53. Theuerdank auf dem Krankenbette. Holzschnitt von Schäuffelein.

zugleich im Bilde selbst, ohne das übliche Schäufelchen (A. Schultz, Jahrb. VI, S. XXV). — Die Arbeiten Schäuffeleins für illustrative Zwecke waren damit nicht abgeschlossen; er hat insbesondere für die großen Augsburger Verleger, sodann für Petri in Basel und andere auswärtige Offizinen zahlreiche Holzschnitte gezeichnet. Besonders fruchtbar in dieser Hinsicht erweisen sich die ersten zehn Jahre seines Nördlinger Aufenthaltes (1515—1525). Aus den dreißiger Jahren stammen seine letzten Illustrationen: das

Titelblatt zu der Steinerschen deutschen Bibel (Augsburg 1534), die vierzig schönen Holzschnitte zu dem „Memoriale der Tugend" des Johann von Schwarzenberg, endlich die Holzschnitte zu einer von Steiner vorbereiteten Ausgabe des Boccaccio (Muther, Bücherillustration, I, 145—157; Gesammelte Studien z. Kunstgesch. 160 ff.). Die Genauigkeit und Strenge seiner früheren Behandlung hat hier einer freien, malerischen, oft leicht skizzierenden Vortragsweise Platz gemacht. Das Landschaftliche zeigt sich noch üppiger, oft zum förmlichen Stimmungsbilde gesteigert. Auch die Architektur ist reicher, der häufig vorkommende italienische Säulenbau (B. 26) bisweilen mit prächtigen Blumengewinden verziert (B. 6 und 41). Das Gesamtwerk des Meisters gewährt uns den Anblick einer, wenn auch nicht originellen, doch ungemein regsamen und produktiven Künstlernatur. Die xylographische Ausführung der Schäuffeleinschen Blätter ist natürlich den Umständen gemäß eine verschiedene und ihre Wirkung demnach sehr ungleich. Einige verraten eine geschickte Hand, wie z. B. das Martyrium des heil. Sebastian (B. 39), andere wieder, z. B. die Folge der Hochzeittänzer (B. 103), sind ganz fabrikmäßig ausgeführte Bilderbogen. Bisweilen verraten äußere Kennzeichen die Persönlichkeit des Xylographen; so z. B. trägt das Blatt mit dem Fahnenträger (B. 100) das Monogramm des Holzschneiders Jost de Negker, welches wir auf der in Abb. 53 vorgeführten Theuerdank-Illustration Schäuffeleins wiederfinden.

Von Dürers und Schäuffeleins Gehilfen und Schülern Hans von Kulmbach und Sebastian Deig ist bisher keine sichere Spur in den Bilddruckwerken der Zeit nachgewiesen. Daß das schöne, seltene Blatt mit dem Monogramm HK, der Johannes auf Patmos, welchen wir in Abb. 54 vorführen, von dem Ersteren herrühre, ist nur eine ansprechende Vermutung. Dagegen scheint der als ungefähr gleichalteriger Zeitgenosse bekannte Nürnberger Maler Wolf Traut († 1520) an den Illustrationen des „Theuerdank" beteiligt gewesen zu sein, wenn sich die von Laschitzer (Jahrbuch VIII, 79 ff.) erörterte Vermutung als haltbar erweist. Die „kräftigen und derben, ja fast plumpen Gestalten" der ihm dann zuzuweisenden Holzschnitte stimmen freilich durchaus nicht mit den schlanken, kleinköpfigen Figuren seines aus Artelshofen stammenden Münchener Altarwerkes.*)

b. Schwäbische Meister.

Durch die Schwaben kam die Farbe, der Ton, alles was leicht eingeht und den Sinnen gefällt, in die deutsche bildende Kunst hinein. Sie sind und bleiben bis auf den heutigen Tag die anmutigsten Schilderer, die lustigsten Erzähler. Selbst der strenge Gedankenbau der Philosophie gewann bei ihnen farbigen Lebensgehalt und Anschaulichkeit. In der Musik von Schillers wortklangreicher Sprache, im Rhythmus von Uhlands Balladen offenbart sich der Genius des schwäbischen Stammes am reinsten und eigentümlichsten.

Weder Burgkmair noch Holbein reichen auch nur von fern an Dürers Natur-

*) Über W. Trauts Holzschnittwerk s. Nagler, Monogr. V, Nr. 900 und W. Schmidt, Repertor. f. Kunstwiss. XI, 353 und XII, 300 ff. Es gehört ihm danach die große Masse der überhaupt bestimmbaren Illustrationen des Hallischen Heiligtumsbuches von 1520. Vergl. G. Hirth, Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren, XIII. Bändchen, und Kunstchronik, XXIV, 326 u. 579 ff.



54. Johannes auf Patmos. Holzschnitt.
(Hofbibliothek in Wien.)

gewalt und Gedankengröße hinan. Momente der Leidenschaft, des dramatischen Aufschwungs beobachten wir bei ihnen selten. Aber sie sehen scharf, berichten getreulich, ihre Kunst ist vorwiegend episch.

Insbesondere Hans Burgkmair (1473—1531), der Augsburger Hauptmeister der von uns hier geschilderten Epoche, war ein Virtuos in der leichten Erzählungskunst, und als solcher beliebt wie kein Zweiter bei dem kaiserlichen Kunstfreunde, der sein Leben und seine Thaten in Bildern der Nachwelt hinterlassen wollte. Wenn bei der Ehrenpforte und bei dem Triumphwagen sich Dürers Kunst unentbehrlich erwies, wo es phantastische Vorstellungen und gedankenhaften Allegoriengang zeichnerisch zu bewältigen galt, so war dagegen der weite Plan des Anekdotischen, Geschichtlichen, Legendenhaften, Abenteuerlichen die von Rechts wegen dem H. Burgkmair zugehörige Domäne. Er hat davon aufs erfolgreichste Besitz ergriffen und sich zugleich manche verwandten Kräfte zur Bebauung des Feldes mit Glück dienstbar zu machen gewußt. Die bei weitem größere Mehrzahl der Illustrationen im Weißkunig und im Theuerdank, der Holzschnitte des Triumphzuges, der Heiligen, der Genealogie u. s. w. rühren von Burgkmair und seinen Augsburger Genossen her.

Am glänzendsten zeigt sich die Kunst dieser Meister in den erstgenannten drei Werken. Und von ihnen hat wieder der „Theuerdank" deshalb für uns den höchsten Wert, weil er allein noch zu Maximilians Lebzeiten im Druck vollendet worden ist. Die typographische Ausführung in der prächtigen Frakturschrift mit den schöngeschweiften Schnörkeln echt Dürerischen Gepräges, an und für sich schon eine Kunstleistung ersten Ranges, lag in den Händen des berühmten Augsburger Buchdruckers Johann Schönsperger, der jedoch diesen Druck nicht in seiner Vaterstadt, sondern in Nürnberg herstellen ließ.*) Bemerkenswert ist, daß der Titel der ersten Ausgaben (von 1517 und 1519) nicht in Lettern gesetzt, sondern ein Tafeldruck nach alter Art ist. Die Drucke v. J. 1517 sind nicht, wie man früher allgemein annahm, gleich nach ihrer Fertigstellung auch in den Buchhandel gekommen, sondern sie wurden auf ausdrückliche Bestimmung des Kaisers in Truhen aufbewahrt, um erst nach seinem Tode als Erinnerungszeichen zur Verteilung zu gelangen. Vor d. J. 1519 sind daher außer Maximilian selbst wohl nur wenige Personen aus seiner nächsten Umgebung im Besitz von Exemplaren des Prachtwerkes gewesen (Laschitzer a. a. O. S. 110, und über die späteren Ausgaben S. 112 ff.).

Der „Weißkunig", die historisch-poetische Ergänzung des „Theuerdank", hat niemals die ihm zugedachte Fassung erhalten. Er war ursprünglich mit letzterem zusammen als ein Ganzes gedacht und zwar noch zu der Zeit, da schon für beide Teile an den Illustrationen gearbeitet wurde, was für H. Burgkmair aus dem Jahre 1510 bezeugt ist. Erst später entschloß sich der Kaiser zu einer Trennung der beiden Werke. Im „Theuerdank" schildert er sich selbst als den Helden bei zahlreichen Abenteuern, welche alle mit seiner Brautwerbung um Maria von Burgund in Bezug gebracht werden. Drei Feinde treten ihm dabei stets in den Weg, Unfallo, Fürwittich und Neidlhart, und die breite, allegorisierende Schilderung der ihm von diesen Gegnern

*) Von der älteren Litteratur über den Theuerdank sei nur auf die Abhandlung von Dr. Carl Haltaus in seiner Ausgabe des Werkes (Bibliothek der gesamten deutschen Nationallitteratur, Quedlinburg und Leipzig, Bd. II, 1836) hingewiesen. Dazu kommt jetzt die schon citierte Arbeit S. Laschitzers, Jahrb. VIII, welche für die Gesamtforschung über den Theuerdank neue Grundlagen schuf. Über Joh. Schönsperger vergl. A. F. Butsch, Bücherornamentik, S. 19 ff.



Des jungen Weißkunig Kurzweil in der Jugend.

Holzschnitt von H. Burgkmair.

(Gedruckt von einer galvanischen Copie des in der Hofbibliothek zu Wien aufbewahrten Originalholzstockes.)



bereiteten Gefahren und deren Überwindung bildet den Inhalt der Reimchronik. — Der „Weißkunig" ist ein in Prosa verfaßter historischer Roman, welcher den Enkeln des Kaisers, Karl und Ferdinand, in ihrem Großvater das Vorbild eines tapferen, ritterlichen Fürsten vor Augen führen sollte. Ist die Darstellung auch voll wunderlicher Mummerei und mit poetischen Erfindungen ausgeschmückt, so darf sie doch im wesentlichen als historisch betrachtet werden. Sie umfaßt übrigens außer den Thaten Maximilians, bis zum Kriege mit den Venedigern, auch die seines Vaters Friedrichs III. Dieser ist der „alte weiße König", Max der „junge" und zwar zunächst nach ihrem weißen „Wappenkleid" benannt, wie die Anhänger Maximilians die „weiße Gesellschaft" heißen, der König von Frankreich der „blaue König", Richard III. von England der „rote" u. s. w. — Wenn uns in der abgerundeten Gestalt des „Theuerdank" das vom Kaiser genehmigte Schlußresultat einer „Kompaniearbeit" vorliegt, bei welcher Maximilian selbst, Siegmund von Dietrichstein, Marx Treitzsaurwein und Melchior Pfinzing beteiligt waren, so ist der „Weißkunig" dagegen nur in der Form eines unvollendeten Manuskripts auf uns gekommen, das in seinem ersten und zweiten Teile von Treitzsaurwein redigiert, im übrigen aber ganz das persönliche Werk Maximilians ist (A. Schultz, Jahrb. VI, S. XII).

Ihre Popularität und ihre allgemeinere Bedeutung verdanken die beiden Bücher ausschließlich ihrem Bilderschmuck. Vortrefflich kennzeichnet der letzte Herausgeber des „Weißkunig" die Holzschnitte desselben mit den folgenden, zugleich für den „Theuerdank" geltenden Worten: „Alle Bilder, auch die geringsten, bieten uns mehr wie irgend ein Illustrationswerk der Zeit einen Einblick in das Leben und Treiben jener interessanten Periode. Wir werden an den Hof geführt und sehen die Schlachten vor uns, die unser Held geschlagen, wir lernen die Bestürmungen der Städte kennen, sehen den Festen zu, beobachten den fürstlichen Knaben bei seiner Erziehung, seinen Spielen und werden endlich noch in die Werkstätten der Künstler und Handwerker eingeführt. Und alle die Bilder sind zuverlässig, vom Kaiser selbst kontrolliert. Die Trachten, auf die Maximilian besonders achtete, sind immer von absoluter Treue. Kurz wir können keinen besseren Führer und Leiter als unsere Bilder uns wählen, wollen wir eine klare Vorstellung gewinnen der Zeit, wo das Mittelalter abschied und in Deutschland auch das Zeitalter der Renaissance seinen Einzug hielt, der Zeit, deren hervorragendster und merkwürdigster Vertreter Kaiser Maximilian I. ist" (Jahrb. VI, S. XXVIII).

Was nun Burgkmairs Anteil an diesen Bildern anbetrifft, so beschränkt er sich beim „Theuerdank" auf nur wenig mehr als ein Dutzend Blätter (Jahrb. VIII, S. 76); hingegen hat der Meister zum „Weißkunig" über hundert (Jahrb. VI, S. XXV), ferner zum „Triumphzug" mehr als die Hälfte sämtlicher Blätter, nämlich 67 Zeichnungen geliefert (Jahrb. I, S. 174 und K. Woermann, Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. I, 40 ff., wo ein im Dresdener Kupferstichkabinett befindliches, bisher unediertes Blatt von Burgkmair nach einem der verlorenen Holzstöcke mitgeteilt ist); die Folge der 77 Holzschnitte der „Genealogie" des Kaisers Maximilian gehört ihm allein vollständig an; dagegen sind ihm die Holzschnitte der „Österreichischen Heiligen", die bis auf die jüngste Zeit ihm gleichfalls insgesamt zugeschrieben wurden, durchaus abzusprechen (Jahrb. V, S. 164 ff.). Auch abgesehen von dem letztgenannten Werke bleibt hiernach die Beteiligung des

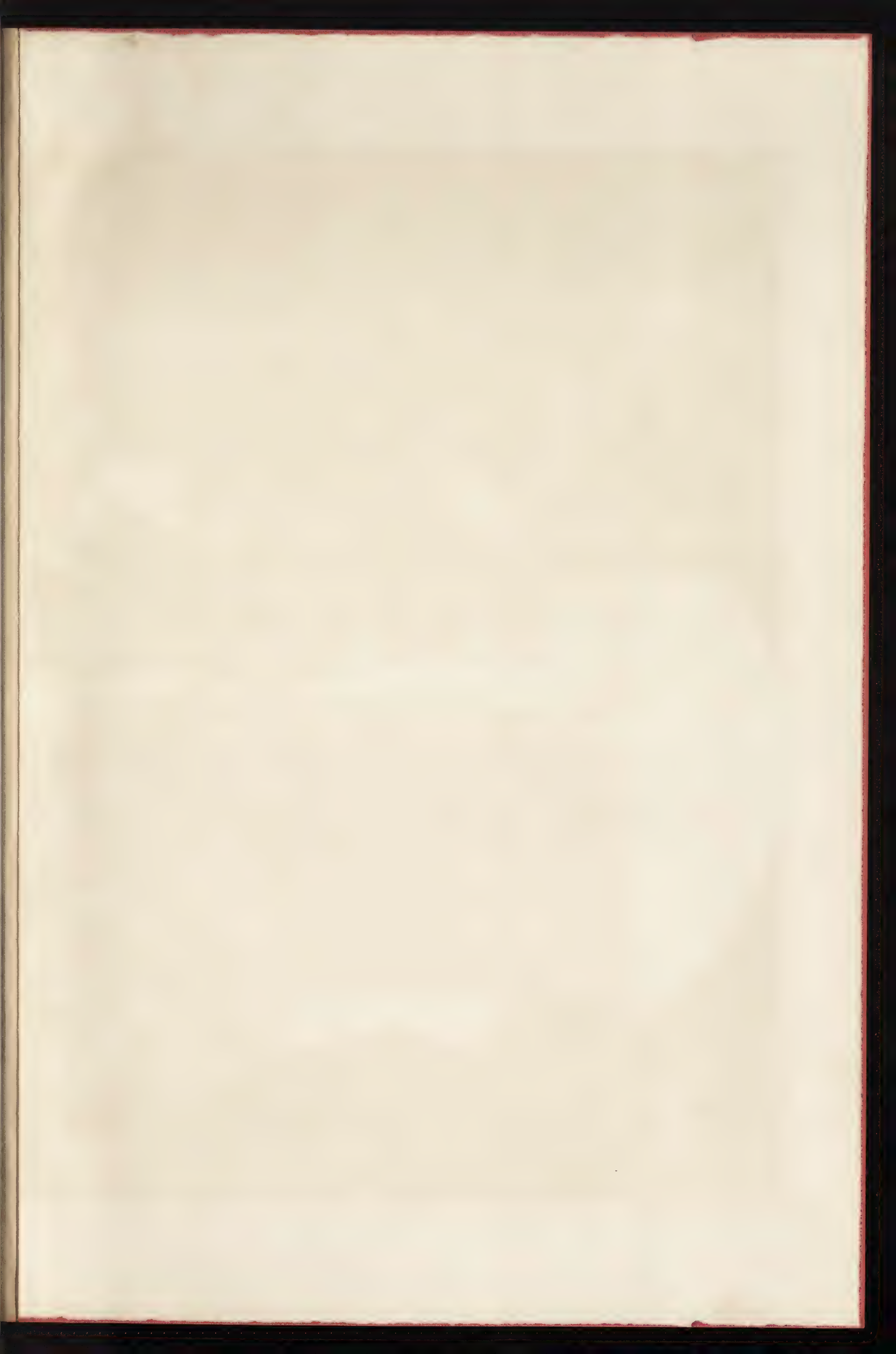
Künstlers an den Unternehmungen Maximilians eine sehr umfangreiche. Wir dürfen sie beiläufig zwischen die Zeitgrenzen 1510 und 1518 setzen. Die Arbeit am „Triumphzug" begann er im April 1516.

Für die Kritik dieser Arbeiten in künstlerischer Hinsicht ist zunächst die Thatsache wichtig, daß Burgkmair zu denjenigen Meistern gehört, welche sich den im Auftrage des Kaisers angefertigten Miniaturvorlagen thunlichst eng anzuschließen suchen. Der epische Stil seiner meisten Blätter zum „Triumphzuge" findet hierin seine Begründung. Er unterscheidet sich dadurch wesentlich von Dürer, der sich ganz frei schöpferisch über die Vorlagen erhebt. Sehr vorteilhaft präsentiert sich Burgkmairs Talent in den Zeichnungen zur „Genealogie". Es war keine leichte Arbeit, diese 77 einzelnen, zum großen Teil dem Fabelreich entnommenen Heldengestalten von dem trojanischen Hektor bis auf Friedrich und Maximilian herab*) zur gleichmäßig würdigen bildlichen Erscheinung zu bringen. Die Art, wie sich Burgkmair der Aufgabe entledigt hat, zeugt von großem Geschick, von reicher Gestaltungskraft. Die Figuren sind aufs mannigfaltigste bewegt, bald in sitzender, bald in stehender Haltung, ruhig oder in energischer Aktion vorgeführt, die Köpfe zeigen eine außerordentliche Vielseitigkeit in Typus und Ausdruck, ihr Kostüm, ihre Bewaffnung, z. B. die Formen der Scepter und Schwerter, stellen ein förmliches Museum der Tracht und der Waffenkunde dar. Eigentümlich ist der dem Künstler im allgemeinen fremde phantastische Zug, besonders in manchen absonderlichen Formen der Kleider und Rüstungsstücke. Vielleicht findet er seine Erklärung in dem aus der Idee des Ganzen hervorgehenden „Bestreben, die Repräsentanten einer unbekannten und entfernten mythischen Zeit entsprechend zu gestalten" (Laschitzer). Der erste Held in der Reihe, Hektor, ist der phantastischeste von allen; der letzte, Maximilian, trägt das Gepräge schlichter Wahrheit.

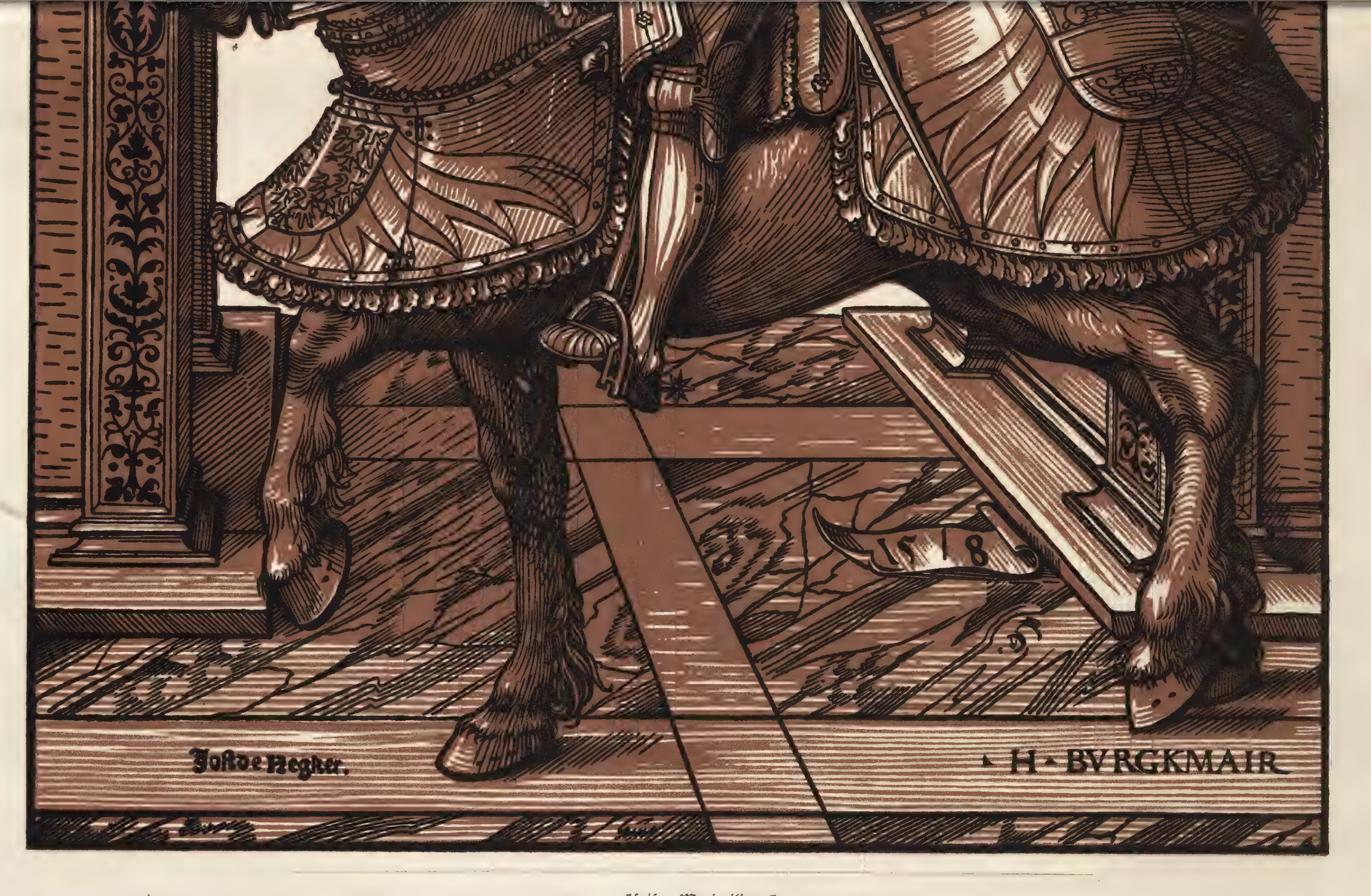
Eine breitere Grundlage für die Würdigung von Burgkmairs Art und Kunst bieten uns die figurenreichen Kompositionen zu den andern drei Werken des Kaisers, insbesondere zum „Weißkunig" und zum „Triumphzug". Aus dem ersteren Werke teilen wir einen der Originalholzschnitte auf der beiliegenden Tafel mit. Dabei muß man zuvörderst bedenken, daß dem Künstler für die Wahl der Situationen und Handlungen, sowie für die Charakteristik der Hauptpersonen die Hände gebunden waren. Daraus und namentlich aus der Wiederkehr bestimmter allegorischer Figuren erklärt sich die gewisse Monotonie in den Illustrationen des „Weißkunig" und des Theuerdank". Im übrigen zeigen dieselben in der Komposition eine glückliche Hand, vornehmlich auch in der Behandlung der Perspektive, selbst bei den nicht selten vorkommenden schwierigen Gebirgsdarstellungen. Der Umriß ist von virtuoser Sicherheit und Festigkeit. Die Figuren sind durchweg lebendig bewegt und auch den Allegorien weiß der Künstler stets die volle Glaubwürdigkeit zu verleihen. Die Burgkmairschen Gestalten gehen gewöhnlich etwas über das Mittelmaß hinaus; auf den schlanken Körpern sitzen in der Regel kleine, starkknochige Köpfe, die nur bei Frauen und Jünglingen fleischige, rundliche Formen zeigen. Haar und Bart erscheinen meistens weich, glatt und schmiegsam. Bei Krausköpfen sind die einzelnen Löckchen durch zwei sich im Kreise nicht völlig schließende konzentrische

---

*) Vorübergehend scheint sogar der Plan bestanden zu haben, die Genealogie auch in absteigender Linie fortzuführen. Vergl. Jahrb. VII, 2. Teil, S. II; X, S. CCCXXVI.




IMP·CAES·MAXIMIL·AVG



Kaiser Maximilian I.

Helldunkel-Holzschnitt mit zwei Platten von Jost de Negker nach H. Burgkmair. (Berlin, königl. Kupferstichkabinett.)



Linien gebildet. Außerordentlich charakteristisch für Burgkmair sind die tiefliegenden, herb und finster blickenden Augen mit den stark betonten Superciliarknochen und den faltigen Winkeln, sowie auch die langen, knochigen Hände. Ein ganz bestimmtes, leicht erkennbares Gepräge verleiht Burgkmair endlich seinen Vordergründen und landschaftlichen Umgebungen: das Terrain ist reich mit Gras und Pflanzenwuchs ausgestattet; die großen Bäume sind häufig so weit nach vorne gerückt, daß nur der Stamm mit den untersten Ästen sichtbar wird; das niedere Gebüsch des Vordergrundes erscheint nicht selten fächerartig und wie zerfranst; die Gebüsche und Bäume im Hintergrunde haben dagegen meistens einfache, ballenförmige Umrißlinien. Die Gesamterscheinung der von Burgkmair gezeichneten Holzschnitte ist eine so bestimmte, daß man den Meister unschwer erkennt, auch wenn er sein Monogramm **H B** nicht beigesetzt hat.

Der bisher betrachtete Teil seines Werkes ergänzt sich nun aber noch bedeutend, wenn man die Thätigkeit des Meisters für den Holzschnitt in früherer und späterer Zeit mit in Betracht zieht.*) Wir gewinnen dadurch erst ein Bild von der Entwickelung seines Stils. Derselbe zeigt anfangs unverkennbar Schongauersche und flandrische Einflüsse. Letztere z. B. in dem frühen Holzschnitte der Madonna am Fenster (B. 13). Dann aber geht mit ihm eine wesentliche Veränderung vor, die sich namentlich in den Buchillustrationen Burgkmairs deutlich verfolgen läßt. Der alte Ruhm Augsburgs als Druckort reich illustrierter Prachtwerke, den um eine Generation früher die Zainer, Bämler, Sorg und Ratdolt begründet hatten, wurde mit dem Beginne des 16. Jahrhunderts durch Männer, wie die beiden Schönsperger und Othmar, die Oeglin und Nadler, Grimm und Würsung, Steiner u. a. noch höher gesteigert. In den Buchillustrationen, welche Burgkmair um 1508 für Johann Othmar, für Oeglin und Nadler**) zeichnete und in den Einzelholzschnitten von 1507 (St. Lukas, B. 24) und den folgenden Jahren hat sein Stil die jugendliche Strenge zwar noch nicht überwunden. Aber Eines tritt auffallend früh auf charakteristische Weise bei Burgkmair hervor: seine Vorliebe für die Bauformen und das Ornament der italienischen Renaissance, mit welcher er schon während der Wanderjahre in Venedig vertraut geworden sein mochte, und die ihm dann vollends in Augsburg durch den dort herrschenden Geist des italienischen Humanismus, durch den Verkehr mit Männern wie Conrad Celtes u. a. in Fleisch und Blut überging. Die Madonna mit dem Kinde (B. 12), welche wir in Abb. 55 reproduzieren, kann dafür als erster Beleg dienen. Einen zweiten, nicht minder charakteristischen bietet der große, von Jost de Negker ausgeführte Helldunkelschnitt mit der Reitergestalt Maximilians, den unsere Tafel wiedergiebt.***)

Das letzterwähnte Blatt hat noch ein besonderes kunstgeschichtliches Interesse:

---

*) R. Muther, Hans Burgkmair, Zeitschrift f. bild. Kunst, XIX, 337 und 378; desselben chronologisches Verzeichnis der Werke H. Burgkmairs, Repertorium f. Kunstwiss. IX, 410 ff; Alfr. Schmid, Forschungen über Hans Burgkmair. Inaugural-Dissertation. München 1888.

**) Von diesen wurde gedruckt des Johannes Stamler Dyalogus de diversarum gentium sectis et mundi religionibus mit dem von Burgkmair gezeichneten schönen Titelholzschnitt; abgebildet bei Butsch, Bücherornamentik, Taf. 19.

***) Das Blatt ist vom Jahre 1508, die Jahreszahl wurde jedoch später in 1518 umgeändert, wie unser Abdruck sie zeigt. Muther, Verz. Nr. 20.

das Element der Farbe tritt hier in den Holzschnitt ein, aber nicht, wie früher, als Illuminierung, sondern durch ein neues Verfahren des xylographischen Druckes, welcher das in verschiedenen Tönen erscheinende Bild mittels zweier oder mehrerer Holzplatten erzeugt. Die Erfindung dieser Helldunkelschnitte (Clairobscurs), welche Vasari



55. Madonna mit dem Kinde. Holzschnitt von H. Burgkmair.

dem Ugone da Carpi, einem Schüler Rafaels zuschreibt, ist höchst wahrscheinlich im Norden früher gemacht und ausgebildet worden als in Italien (Passavant, P.-Gr. I, 71). Und der farbenfrohe, prachtliebende schwäbische Meister gehört von Rechts wegen zu den Ersten, welche den xylographischen Tondruck angewendet haben.*) Wir besitzen

*) Den frühesten polychromen Druck in Italien finden wir bei dem von Augsburg nach Venedig gekommenen Erhard Ratdolt. S. Lippmann, Jahrb. d. k. preuß. Kunstsamml. V, 11.



Bildnis des Augsburger Bürgers Jacob Fugger.

Farben-Holzschnitt von Hans Burgkmair.



mehrere vorzügliche Helldunkelschnitte nach Vorlagen Burgkmairs: vor allen das auch stofflich sehr bedeutende, geisterhafte Blatt „Der Tod als Würger“ (B. 40), ein Clairobscur in drei Tönen v. J. 1510, dann die beiden schönen Profilbildnisse des Johannes Paumgartner (B. 34) und des Jakob Fugger (Passav. 119), von welchen wir das letztere auf unserer Tafel vorführen. Alle diese Helldunkelschnitte sind Arbeiten Jost de Negkers. Der berühmte Holzschneider gedenkt des Paumgartnerschen Bildnisses selbst in einem an den Kaiser Maximilian gerichteten Schreiben vom 27. Oktober 1512 und rühmt sich der Herstellung mittels dreier Platten als einer vor ihm noch von niemandem angewendeten Technik.*)

Die nach des Kaisers Tode publizierten Einzelholzschnitte und Buchillustrationen Burgkmairs zeigen ihn uns auf der vollen Höhe seiner Kraft. So z. B. die drei schönen Blätter aus dem Alten Testament (B. 4—6), von denen wir das letztere, „Simson und Delila“, den Lesern vorführen (Abb. 56). Alle charakteristischen Züge seiner Zeichnung und Kompositionsweise, der üppige Baum- und Graswuchs, der Kostümreichtum, die reizende venetianische Renaissanceeinrahmung, finden sich hier zu einem köstlichen Ganzen vereinigt. Auch in den späteren Jahren ist er von ergiebigster Thätigkeit und wird in der Zeichnung immer freier und lebendiger. Mehr technisch und kulturgeschichtlich interessant als künstlerisch bedeutend sind die aus mehreren Platten bestehenden Riesenholzschnitte, deren Burgkmair, gleich Schäuffelein und anderen Meistern, mehrere für die Masse des gläubigen Volkes zeichnete (B. 1, 17 und 19). Einen Glanzpunkt in seiner Illustrationskunst bilden die Büchertitel, wie der zum Jornandes (Butsch a. a. O. Taf. 22); er ist unerschöpflich in der Erfindung zierlicher Randleisten, Initialen**), Wappen u. dergl. Dagegen bleibt seine Kraft ungenügend, wenn es die Bewältigung solcher Stoffe gilt, welche geistige Tiefe, Schwung und Empfindung fordern, wie das „Leiden Christi“***) und die „Apokalypse“. Er bringt seine hübsch vorgetragenen bildlichen Erzählungen stets geschickt in die anmutig komponierten Umrahmungen hinein; er schildert anschaulich, zeichnet vortrefflich; aber er weiß uns weder zu erschüttern noch zu erbauen. Von den Illustrationswerken weltlichen Inhalts, welche unter Burgkmairs Namen gehen, mögen hier noch genannt sein: die Bilder zu der spanischen Novelle „Celestina“ (1520), die ungefähr gleichzeitig damit entstandenen Holzschnitte zum „Trostspiegel“ des Petrarca und zum Cicero, endlich die Bilder zu der Pathologie des Avila („Banqueto de nobles Caballeros“) und als letzte Illustrationsarbeit Burgkmairs die große Holzschnittfolge zu Pappenheims Familienchronik der Grafen von Waldburg (1530). Gegen Burgkmairs Anteil an den Illustrationen der Celestina, des Petrarca und des Cicero sind übrigens von der Kritik in jüngster Zeit gewichtige Bedenken erhoben worden, ohne daß es jedoch bisher

*) Herberger, Konrad Peutinger in seinem Verhältnisse zu Kaiser Maximilian I., Augsburg 1851, S. 31. Vergl. Butsch, Bücherornamentik, S. 16.

**) Das von Passavant (P.-Gr. III, S. 282, Nr. 130) beschriebene Kinderalphabet von 1521 wird neuerdings dem Burgkmair abgesprochen.

***) Es ist die von Wolfgang Man, dem Kaplan des Kaisers Maximilian, herrührende und dem Monarchen gewidmete poetische Bearbeitung (Augsburg, H. Schönsperger d. J. 1515). Als letzte, auf Maximilian bezügliche Arbeiten Burgkmairs mögen hier die beiden Gedenkblätter erwähnt sein, welche der Meister dem „ihm viel zu früh verschiedenen“ Kaiser widmete (Passav. 99 und 100).



56. Simson und Delila. Holzschnitt von H. Burgkmair.

gelungen wäre, einen andern Meister an seiner Statt aufzustellen.*) Ein Beispiel aus dem „Trostspiegel“ ist in unserer Tafel vorgeführt. Wir sehen den Holzschnitt

*) W. Schmidt, Münch. Allg. Zeitg., Beil. v. 27. Juli 1884, Nr. 207.

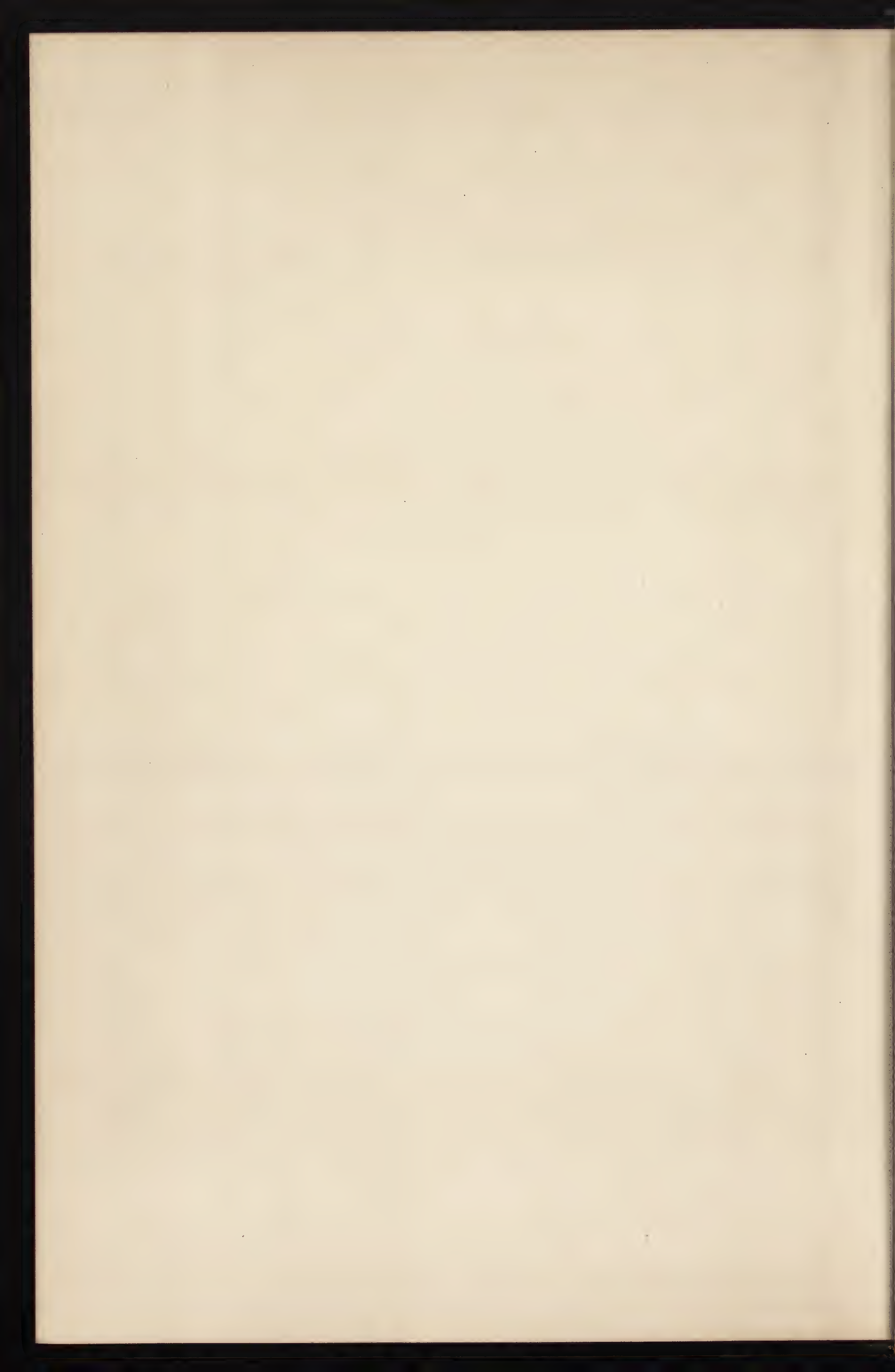


Alls was auff Erden schwebt vnd lebt/
Je eins dem andern widerstrebt.

Mensch/ Vögel/ Thier vnd Fisch im Meer/
Sich zancken/ neiden/ feinden sehr.

Aus dem „Trostspiegel" (Frankfurt a. M. 1584). Holzschnitt von H. Burgkmair.

(Berlin; königl. Kupferstichkabinett.)



hier in einer völlig Brueghelschen Welt angelangt, deren „Kampf aller gegen alle“ er mit ergötzlichem Realismus schildert.

Unter den Mitarbeitern Burgkmairs bei seinen zahlreichen Illustrationswerken taucht zunächst der Name Jörg Breu's d. Ä. aus dem Nebel hervor. Er wird als Maler in Augsburg während der ersten Decennien des Jahrhunderts genannt und soll 1536 oder 1538 gestorben sein. Im Kloster Herzogenburg bei St. Pölten in Niederösterreich findet man von ihm vier Tafeln eines Altarwerkes, anderes in Koblenz, München, Berlin, Wien u. a. O. Er beschäftigte sich, wie Dürer, viel mit der Befestigungskunst. Passavant (P.-Gr. III, 295) will ihm drei Holzschnitte zuweisen, welche das Zeichen b tragen. Einer davon, eine „Verspottung Christi“, roh in der Technik, aber höchst malerisch gedacht, wie eine Vorahnung Rembrandts, gehört zu dem oben erwähnten „Leiden Christi“ von Wolfgang Man, für welches außer Burgkmair auch Schäuffelein einige Blätter lieferte. Der zweite enthält eine Darstellung des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, auf der Rückseite mit lateinischen Versen.*) Der dritte ist ein Doppelblatt mit der Geschichte der Susanna. Nach Muther (Bücherillustration, I, S. 160) sollen noch zwei andere Blätter in jenem „Leiden Christi“ von Breu herrühren, der Verwandtschaft der Typen wegen. Hans Tirol war sein Schüler, und auch an dessen großem Holzschnitt mit der Belehnung König Ferdinands I. hat er Anteil.**) Das bisher vorliegende Material genügt nicht, um sich ein völlig klares Urteil über den Meister zu bilden. — Eine rätselhafte Erscheinung bleibt bis jetzt auch der Monogrammist [Monogramm], dessen Zeichen in den Jahren 1514—1530 in Augsburger und Leipziger Drucken vorkommt. Dasselbe gilt von dem Träger des Monogramms H. F. und anderen zu derselben Gruppe gehörigen Meistern (Pass. P.-Gr. III, 292 ff. und 440 ff.).

Dagegen ist der Schleier von der Persönlichkeit des vielgenannten Monogrammisten LB jetzt glücklich entfernt worden, seit Laschitzer (Jahrb. V, 163 ff.) in ihm den Augsburger Maler Leonhard Beck nachgewiesen hat. Derselbe nimmt jetzt neben Burgkmair und Schäuffelein seinen Platz ein, als einer der tüchtigsten und fruchtbarsten Holzschnittzeichner der schwäbischen Schule in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. Wir wissen, daß Beck 1503 in Augsburg das Meisterrecht erhielt, 1505 heiratete und 1542 gestorben ist. Ihm gehört die ganze Folge der „Österreichischen Heiligen“ an, welche früher unter Burgkmairs Namen gingen. Und auch an den übrigen Prachtwerken Maximilians war er in ausgiebigem Maße beteiligt: er lieferte 76 Holzschnitte zum „Theuerdank“, also weit mehr als die Hälfte der Blätter (Jahrb. VIII, 89 ff.), ferner etwa 125 Bilder zum „Weißkunig“ Jahrb. VI, S. XXVI), von denen sieben bezeichnet sind;***) endlich ist seine Mitwirkung auch

*) Alt koloriertes Exemplar davon im königl. Kupferstichkabinett zu Berlin; Hirth und Muther, Meisterholzschnitte, Taf. 91.

**) A. Essenwein, Hans Tirols Holzschnitt, darstellend die Belehnung König Ferdinands I. mit den österreichischen Erbländern durch Kaiser Karl V. Frankfurt a. M. 1887, S. 2 ff.

***) Die Nr. 127 auf S. 200 muß aus der von A. Schultz aufgezählten Reihe ausgeschieden werden, weil das Blatt das Monogramm Burgkmairs trägt.

beim „Triumphzug“ festgestellt; er steuerte dazu sieben Blätter bei (115—120 und 126). — Unter den sonstigen Holzschnitten Leonhard Becks ist das Titelbild zu dem „Schiff der Penitenz“ des Johann Geiler von Kaisersberg (Augsburg 1514) besonders bemerkenswert, weil es die charakteristischen Eigentümlichkeiten seiner Stilweise scharf ausgeprägt an der Stirne trägt. Diese weichen von Burgkmairs wie von Schäuffeleins Art in einer Menge leicht erkennbarer Einzelheiten ab. Die Figuren sind „im allgemeinen klein und gedrungen mit breiter und kräftiger Brust und mit ziemlich großen Köpfen. Sie haben volle, runde und fleischige Gesichter mit hohen, gewölbten Stirnen“. — „Die Haare fallen lang und schlicht auf die Schultern herab, in der Regel strähnartig sich teilend“, über den Stirnen jedoch kurz geschnitten. Die Hände und Finger unterscheiden sich auffallend von der Formengebung Burgkmairs, sie sind „in der Regel mittelgroß und fleischisch, gewöhnlich nur in Umrissen gezeichnet und zeigen keine Modellierung“. An den Männern treten die sehr kräftig anschwellenden Waden und die flachen, breiten, am Rüst zu hohen Füße, an den Frauen die stark eingesenkten Brüste bei vorstehendem Unterleib als charakteristische Merkmale hervor. Ebenso verschieden von Burgkmair und Schäuffelein ist Leonhard Beck in der Faltengebung, in der Darstellung der Tiere und der Behandlung alles Landschaftlichen. Von den Tieren sei hier nur auf die eigentümlich galoppierenden Pferde mit den stets viel zu stark nach innen gebogenen Vorderfüßen hingewiesen (Abb. 57). In den landschaftlichen Bildern bemerke man „die ganz im Vordergrunde fast regelmäßig in derselben Form vorkommenden Rasenpartien, gewöhnlich mit einem größeren Grasbüschel“, in der Mitte häufig mit einer breitblätterigen Pflanze, die das Büschel pyramidenförmig abschließt. „Man beachte ferner das häufige Vorkommen eines größeren, stets in gleicher Weise gezeichneten Baumstrunkes“ und „die häufig vorkommenden Gruppen oder einzeln liegenden Steine“ (Laschitzer). Zur künstlerischen Wertschätzung des Leonhard Beck möge noch hinzugefügt sein, daß bei ihm das typische Element bedeutend vorwiegt vor dem frei erfinderischen, daß auch er zwar ein ganz gewandter Schilderer und Interpret fremder Gedanken ist, aber kein Mann von großer Ideentiefe und poetischer Kraft. Seine Kompositionen zum „Theuerdank“ und zum „Weißkunig“ (Abb. 58) reihen sich als bildliche Erzählungen den Beiträgen der übrigen Meister würdig an und passen vortrefflich zu dem Chronikstil der Schriftwerke. Seine Heiligen aus der „Sipp-, Mag- und Schwägerschaft“ Maximilians sind bewundernswert als würdige und gefällige Darstellungen dieses trockenen legendarischen Stoffkreises. Sie enthalten außer den mannigfach bewegten, geschmackvoll drapierten Gestalten der Hauptfiguren zahlreiche hübsch erfundene Nebendinge und insbesondere eine überraschende Fülle wirkungsvoll komponierter Architekturen, meistens von einfachen Stilformen, ohne das reiche Detail und die ausgesprochene Renaissancevorliebe Burgkmairs und seiner Nachahmer. Und doch macht das Gesamtwerk Leonhard Becks auf den Betrachter keinen starken und nachhaltigen Eindruck. Sein Name ist als Name wieder entdeckt, aber es verbindet sich damit für uns nicht die Vorstellung einer fesselnden künstlerischen Persönlichkeit.

Über den vier oder fünf biederen Unbekannten, welche sonst noch für die Werke Maximilians gezeichnet haben, wird das Dunkel der Vergessenheit wohl unaufgehellt bleiben. Dagegen hat sich unsere Kenntnis der Augsburger Holzschneider des Burgk-

mair'schen Künstlerkreises beträchtlich erweitert und wir gewannen auch Einblick in manche beachtenswerten Details der damaligen xylographischen Technik, der Arbeits- und Lohnverhältnisse.

Mit der Ausführung der Stöcke zur „Genealogie", welche bis zum Anfange



57. Wie der Theuerdank mit dem Ernhold auszog. Holzschnitt von L. Beck.

d. J. 1510 zurückreicht, war ursprünglich nur ein einziger Holzschneider beschäftigt, dessen Namen wir nicht kennen. Als dieser plötzlich von Augsburg fortzog und die Arbeit unvollendet zurückließ, hatte Dr. Konrad Peutinger, welchen Maximilian mit der Überwachung der Arbeiten betraut hatte, seine liebe Not, einen Ersatzmann zu finden. In einem Briefe vom 17. November 1510 an den Kaiser giebt er der Hoffnung Ausdruck, es werde ihm mit Hilfe des „Malers alhie" (d. i. Burgkmairs)

gelingen. Wir haben allen Grund anzunehmen, daß der dann auch bald eingetretene Nachfolger kein anderer gewesen ist, als Jost de Negker, der schon mehrere Jahre früher mit Burgkmair zusammen gearbeitet hatte, den wir kurze Zeit darauf in Augsburg thätig finden und u. a. als einen der xylographischen Hauptmitarbeiter am „Theuerdank" nachweisen können. Das oben (in Abb. 53) reproduzierte Blatt dieses Prachtwerkes (Nr. 70) trägt neben dem Zeichen Schäuffeleins das Monogramm Negkers: dFn. Auch sind uns zwei Briefe des Xylographen an den Kaiser vom 20. und 27. Oktober 1512 erhalten, deren hochinteressanter Inhalt sich nur auf die damals im Zuge begriffenen Arbeiten am „Theuerdank" beziehen kann (Jahrb. VIII, 13 und 91 ff.). Bis dahin war Jost de Negker, wie wir aus dem ersten Brief ersehen, an der Ausführung der Schnitte allein thätig gewesen. Nun wollte der Kaiser die Sache schneller gefördert haben und befahl dem Dr. Peutinger, noch zwei oder drei Formschneider mehr anzustellen. Jost de Negker schreibt, er sei ganz einverstanden damit und kenne deren zwei, die er empfehlen könne. Der Kaiser möge nur für jeden 100 Fl. jährlich anweisen lassen. Im zweiten Brief ersucht er um monatliche Auszahlung dieses Lohnes und erklärt sich dafür bereit, so zu dreien alle Monat „sechs oder sieben gute stuck oder Figuren in gleichem meisterlichen Schnitt abzufertigen und zu bereiten." Besonders wichtig ist das Versprechen des Holzschneiders: er wolle dafür sorgen, den zwei Gehilfen alle Sachen „fürordnen" und zuletzt mit seiner eigenen Hand „abfertigen und rain machen", damit die Arbeit durchweg gleich werde, so daß niemand mehr als eine Hand daran zu erkennen vermöchte. Zum Schluß bittet Jost de Negker den Kaiser noch, er möge ihnen eine besondere „Behausung" oder „Gemach" anweisen, damit sie darin „ungeniert" ihrer Arbeit obliegen könnten.

Für den Fall, daß die Vorschläge des Xylographen genehmigt worden sind, worüber uns kein Zeugnis vorliegt, gewännen wir also die Vorstellung einer größeren, für die Unternehmungen des Kaisers in Augsburg errichteten Holzschneidewerkstatt, an deren Spitze Jost de Negker stand. Die ausgleichende Thätigkeit des leitenden Meisters hat übrigens die Spuren der verschiedenen Hände, welche ihm geholfen haben, durchaus nicht verwischen können. Wir sind im stande, sie nachzuweisen, und auch eine Reihe von Namen anzugeben, welche hier in Frage kommen. Für den „Theuerdank" scheint zunächst der Baseler Formschneider Heinrich Kupferwurm thätig gewesen zu sein, der sich im Jahre 1517 durch Vermittelung des Rats seiner Vaterstadt an den Kaiser wandte, wegen Auszahlung des ihm noch zustehenden Lohnrestes für seine Arbeiten an dem „Werk mit Figuren", welche Maximilian bei ihm bestellt hatte (Ed. His-Heusler in Zahns Jahrb. f. Kunstwissenschaft II, 244). Außerdem dürften die Holzschneider Cornelius Lieferinck und Alexius Lindt in Betracht kommen. Von dem ersteren schreibt Konrad Peutinger dem Kaiser am 9. Juni 1516, daß er ihn aus Antwerpen zurückerwarte und daß derselbe schon früher einmal in Augsburg beschäftigt gewesen sei. Der zweite war bereits 1513 nach Augsburg gekommen und hatte dort am Kitzenmarkt seine Wohnung. Bekanntlich sind eine große Zahl der uns noch erhaltenen Holzstöcke zu den Werken Maximilians auf der Rückseite mit den Namen der Xylographen und zugleich mit den genauen Daten der Vollendung ihrer Arbeiten versehen. Jost de Negker, Corn. Lieferinck, Alex. Lindt kehren wiederholt in diesen Be-

zeichnungen wieder. Ihnen gesellen sich noch: Jan de Bonn (oder Bom), Wilhelm Lieferinck, Jakob Rupp, Claus Semann, Jan Taberith nnd mehrere andere, deren oben bereits im Zusammenhange mit den Werken Dürers gedacht wurde (Jahrb. I, 177 und V, 156 ff.). Ihre Thätigkeit für den Kaiser fällt in die Jahre 1516—1518. Eigentümlich berührt uns das häufige Vorkommen fremd-



58. Der junge Weißkunig als Schüler. Holzschnitt von L. Beck.

ländisch klingender Namen unter diesen Meistern. Wie in der Person Jost de Negkers ein geborener Niederländer an der Spitze der Augsburger Holzschneiderkolonie erscheint, so weisen auch die beiden Lieferinck und Jan de Bonn (Bom) zweifellos auf die Niederlande hin.*) Ihnen zur Seite steht der Schweizer Kupferwurm als Vertreter

*) Vergl. die Publikation der Maatschappij der Antwerpsche Bibliophilen, Uitgave Nr. 10: Certificats délivrés aux imprimeurs des Pays-Bas par Christophe Plantin, publiés par Rombouts. Anvers, I. G. Buschmann, 1881, pag. 29, 95.

der altberühmten Baseler Xylographenschule. Beschränkter Lokalgeist war ebensowenig die Sache Maximilians und seiner humanistischen Ratgeber, wie er in der schwäbischen Reichsstadt, der Handelsmetropole Süddeutschlands, einheimisch sein konnte, auf deren Boden sich Wissenschaft und Kunst, Gewerbfleiß und Verkehr Italiens und der Niederlande die Hände reichten.

Wir besitzen von den Holzschnittwerken Maximilians außer den Originalstöcken auch noch zahlreiche, bei Lebzeiten des Kaisers angefertigte Probedrucke. Aus dem Vergleiche derselben mit den endgiltigen Drucken, wie sie vor allem der „Theuerdank“ in der Ausgabe vom Jahre 1517 vereinigt zeigt, ergiebt sich eine merkwürdige Wahrnehmung, auf welche zuerst S. Laschitzer (Jahrb. VIII, 94; vgl. auch X, S. CCCXXV ff.) die Aufmerksamkeit gelenkt hat: es sind das die massenhaften an den schon fertigen Holzschnitten angebrachten Korrekturen. Daß man damals, so wie heute, bisweilen solche Verbesserungen vorzunehmen genötigt war und dies dadurch bewerkstelligte, daß man das zu verbessernde Stück aus der Holzplatte herausstemmte und ein neues dafür einsetzte, war längst bekannt. Aber daß diese Übung an ganzen Reihen von Holzschnitten in dem Umfange Platz gegriffen hat, wie es uns die Werke Maximilians zeigen, ist eine neue und überraschende Thatsache. Von den Holzschnitten zum „Theuerdank“ sind nahezu die Hälfte nachträglich verändert und zwar durch Wegschneiden und Einsetzen großer Stücke mit ganz neuen Figuren, Köpfen, Terrainteilen u. s. w. Auch in der „Genealogie“, im „Weißkunig“ und in anderen Werken des Kaisers kommt ähnliches vor. Die neu eingesetzten Stücke sind nicht nur häufig von einem andern Künstler gezeichnet, sondern vielfach auch von einem anderen Xylographen geschnitten. Die Schäuffelein'schen Blätter zum „Theuerdank“ erweisen sich als fast durchgängig im Schnitt verbessert und zwar sehr häufig mit neuen, von Leonhard Beck gezeichneten Köpfen ausgestattet. In sachlicher Hinsicht haben die allegorischen Figuren der drei Hauptleute im „Theuerdank“ die meisten Veränderungen durchgemacht; die Gestalt des Fürwittig scheint erst später hinzugekommen zu sein; das ganze Gedicht war offenbar noch im Entstehen, als die Holzschnitte schon zum großen Teil vollendet vorlagen. So nahm man dann ganz unverdrossen auf den Stöcken selbst noch jene Veränderungen vor. Selbstverständlich konnte dies, schon der großen Kosten wegen, nicht anders geschehen, als auf persönliches Verlangen und ausdrücklichen Befehl Maximilians. Die Korrekturen der Holzschnitte sind daher, wie Laschitzer mit Recht hervorhebt, für uns „ein wichtiges Zeugnis mehr, mit welchem Interesse und mit welcher auf die kleinsten Details sich erstreckenden Sorgfalt der Kaiser die Arbeiten geleitet und überwacht hat“. Sie sind aber auch ein Zeugnis dafür, daß es langer und mühevoller geistiger und künstlerischer Arbeit bedurft hat, um aus den Werken Maximilians das zu machen, was wir in ihnen bewundern, die in ihrer Art bis auf den heutigen Tag unübertroffenen Prachtleistungen der deutschen Holzschneidekunst des 16. Jahrhunderts.

3. Hans Holbein der Jüngere.

Aus der Stadt der deutschen Renaissance führt uns der Gang der Entwickelung von neuem hinüber nach Basel, auf derselben seit Jahrhunderten gebahnten Straße, die der junge Holbein einst gezogen ist, als er nach Beendigung der Lehrjahre im väterlichen Hause den Wanderstab ergriff, um sich eine zweite Heimat zu gründen.

Hans Holbein d. J. (c. 1497—1543) mochte schon durch die Geburt einen Teil der seltenen Eigenschaften mitbekommen haben, die ihn als Künstler auszeichnen.*) Sein Vater war ein höchst gediegener und dabei beweglicher Geist, vortrefflich geeignet, um als Leiter einer tüchtigen Schule dem genialen Sohn mit dem ganzen Respekt vor den Überlieferungen der alten Zeit zugleich den offenen Sinn für das Große der neuen einzuflößen. Dazu kam die farbenfrohe, prachtliebende, schwäbische Heimat mit ihren stets regen Beziehungen zu den Kunstmittelpunkten des Nordens und namentlich des Südens. Dazu endlich auch der Einfluß H. Burgkmairs und der mit ihm im gleichen Sinne schaffenden Meister. Es darf uns nicht wundern, daß der kaum zwanzigjährige Künstler, als er sein erstes Blatt für den Holzschnitt zeichnete, darin gleich als ein reifes und schöpferisch waltendes Talent sich kundgab, vollkommen geeignet, das, was er gelernt, in selbständigem Geiste der gestellten Aufgabe dienstbar zu machen.

Es war gerade die Zeit, in welcher daheim in Augsburg an die großen Holzschnittfolgen Maximilians die Hand angelegt wurde. Der junge Holbein, unbekannt wie er war, fand keine Beachtung bei dem kaiserlichen Herrn und seinen Ratgebern. In Basel fehlte es ihm an Gönnern und an lohnender Beschäftigung nicht. Er trat sofort in Beziehungen zu jenem Kreise humanistischer Gelehrten und kunstsinniger Verleger, durch welche das Bücherwesen in jener Stadt zu hoher Blüte gebracht worden war. Ihr Sinn ging nicht ins Weite, Große, Prunkvolle, sondern ins Kleine und Feine. Wie durch die von ihnen gepflegte Litteratur und Wissenschaft der Geist der Satire, des freien Denkens weht, so sahen sie auch in den Werken der Kunst vornehmlich auf kecken Wurf der Erfindung und elegante Zierlichkeit. Daß nebenher am rechten Platz auch Lebenslust und ein derber Humor ihre Stelle fanden, dafür sorgte die den Baselern angeborene Sinnlichkeit und Frohnatur.

Der Baseler Gelehrtenkreis, welchem ein Geiler von Kaisersberg, Reuchlin, Beatus Rhenanus und Sebastian Brant sein Gepräge verliehen, erhielt erhöhten Glanz, als im Spätjahr 1513 Erasmus von Rotterdam hier seinen Wohnsitz nahm. Beatus Rhenanus war es insbesondere, welcher unserem Künstler die Kenntnis des klassischen Alterthums vermittelte. Den Männern des Geistes standen in Johannes Amerbach, Cratander, Johannes Froben und Johann Petri von Langendorf eine Gruppe hochgebildeter Buchdrucker zur Seite, welche nicht nur innerlich teil nahmen an den Arbeiten der Gelehrten, sondern auch eine Ehre darin setzten, deren Werke in

*) Die ältere Litteratur über den Meister ist vollständig antiquiert durch das treffliche Buch von Alfred Woltmann, Holbein und seine Zeit. 2. Aufl. Leipzig 1874—76. 2 Bde. Vergl. dazu Ed. His, Die Basler Archive über Hans Holbein, seine Familie u. s. w. in Zahns Jahrb. f. Kunstwissenschaft III, 113 ff. und die für Holbeins Holzschnittwerk hochwichtigen Abhandlungen von S. Vögelin im Repertor. f. Kunstwiss. II, 162 und 312 ff.; V, 179 ff.; X, 345 ff.

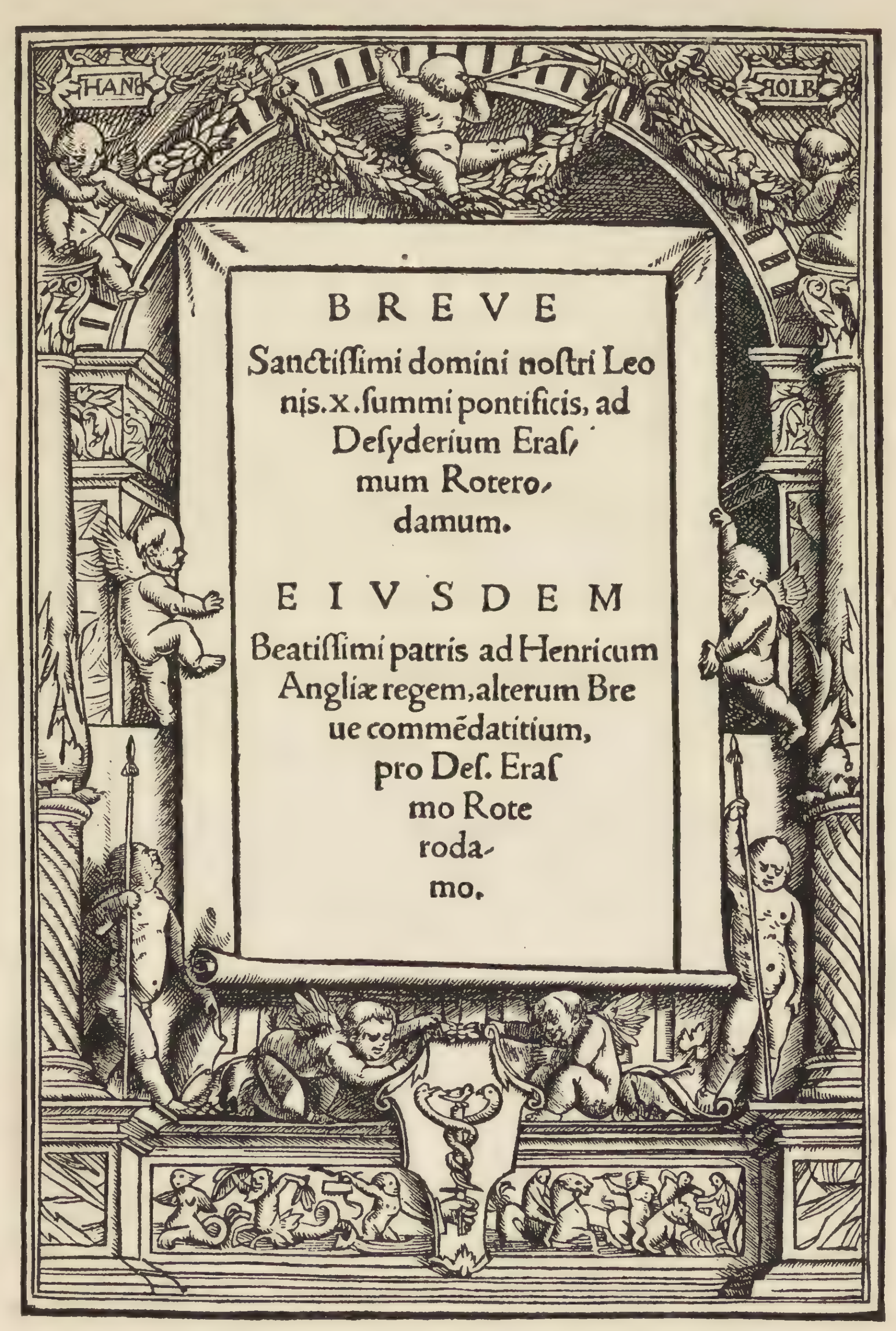
vollendeter typographischer Schönheit vor das Publikum zu bringen. Insbesondere Froben opferte diesem Streben seine beste Kraft, selbst mit Außerachtlassung materiellen Gewinns.

Das Erste, was der junge Holbein für den Holzschnitt schuf, sind Büchertitel von Frobenschen Verlagswerken. Der früheste davon, den wir nebenstehend reproduzieren (Abb. 59), reicht bis 1515 zurück. Er schmückt das Breve Leo's X. an Erasmus, dessen Vorrede von Beatus Rhenanus das Datum des 31. Dezember jenes Jahres trägt, und kehrt dann in verschiedenen Büchern aus dem Verlage Frobens wieder (Woltmann II, 193). Die Abbildung überhebt uns der Notwendigkeit, die reizvolle Komposition ausführlich zu beschreiben, welche in allen Einzelheiten der mit Festons geschmückten und von übermütigen kleinen Genien umspielten Architektur, des Poseidonischen Frieses am Sockel, der schön und klar angeordneten Schrift, den reinen Geist der Renaissance atmet. Und zwar jener jugendfrischen, lebensvollen Frührenaissance, wie sie eben Hans Holbein in der deutschen Kunst eingebürgert und für alle Zweige des dekorativen Schaffens, von der großen Wand- und Glasmalerei bis zu den Feinarbeiten der Juweliere und der Waffenschmiede, zum herrschenden Stile der Zeit erhoben hat. Die ganzen elf Jahre seines ersten Baseler Aufenthalts hindurch ist Holbein für den Buchschmuck und Bilddruck beschäftigt gewesen. An die Büchertitel, die Randleisten, Schlußvignetten, Initialen und Signete reihen sich seine Bilder aus dem Volksleben, seine satirischen Flugblätter, dann die Bilder zum Alten und zum Neuen Testament, endlich als die Krone des Ganzen der Totentanz: das alles als die Frucht einer unermüdlich thätigen und innerlich bewegten Jugendzeit, in welcher wir den Künstler sämtliche geistigen Wandlungen jener Epoche mit durchmachen und in seinen Schöpfungen wiederspiegeln sehen.

Bevor das Wichtigste derselben uns im einzelnen beschäftigt, ist hier zunächst ein Wort über die xylographische Ausführung der Holzschnittwerke Holbeins am Platz. Man bemerkt leicht, daß dieselbe eine sehr ungleichartige ist. Manche Blätter sind recht flüchtig und ungeschickt geschnitten. Von der besprochenen ersten Titelverzierung sagt Woltmann mit Recht, daß ihr Schnitt „zur Freiheit des Entwurfs in Gegensatz steht. Die ausführende Hand vermochte nur mit Mühe der Vorzeichnung zu folgen und war des Schneidemessers nicht immer Herr.“ Die Ansicht, daß der Zeichner selbst den Schnitt ausgeführt habe, welche namentlich C. Fr. v. Rumohr*) mit Eifer vertrat, darf jetzt auch für Holbein als beseitigt erachtet werden. Dem Künstler standen zunächst nur die verhältnismäßig untergeordneten Kräfte zur Verfügung, welche für die Buchausstattung der Baseler Offizinen bisher gearbeitet hatten. So tüchtig dieselben auch sein mochten, verglichen mit den derben Handwerksmeistern anderer Städte, den hohen geistigen Anforderungen des jungen Holbein vermochten sie nicht gleich vollkommen gerecht zu werden. Erst durch sein Eingreifen erstarkte ihre Kraft, und endlich gelang es dem Meister, in Hans Lützelburger einen Holzschneider zu gewinnen, der auch den höchsten Ansprüchen seiner Zeichnung nachzukommen verstand. Wir werden ihn vom Jahre 1523 an im Verein mit Holbein in Basel thätig finden.

---

*) Hans Holbein der Jüngere in seinem Verhältnis zum deutschen Formschnittwesen. Leipzig 1836. Die weitere Litteratur s. bei Woltmann I, 189, Note 2.



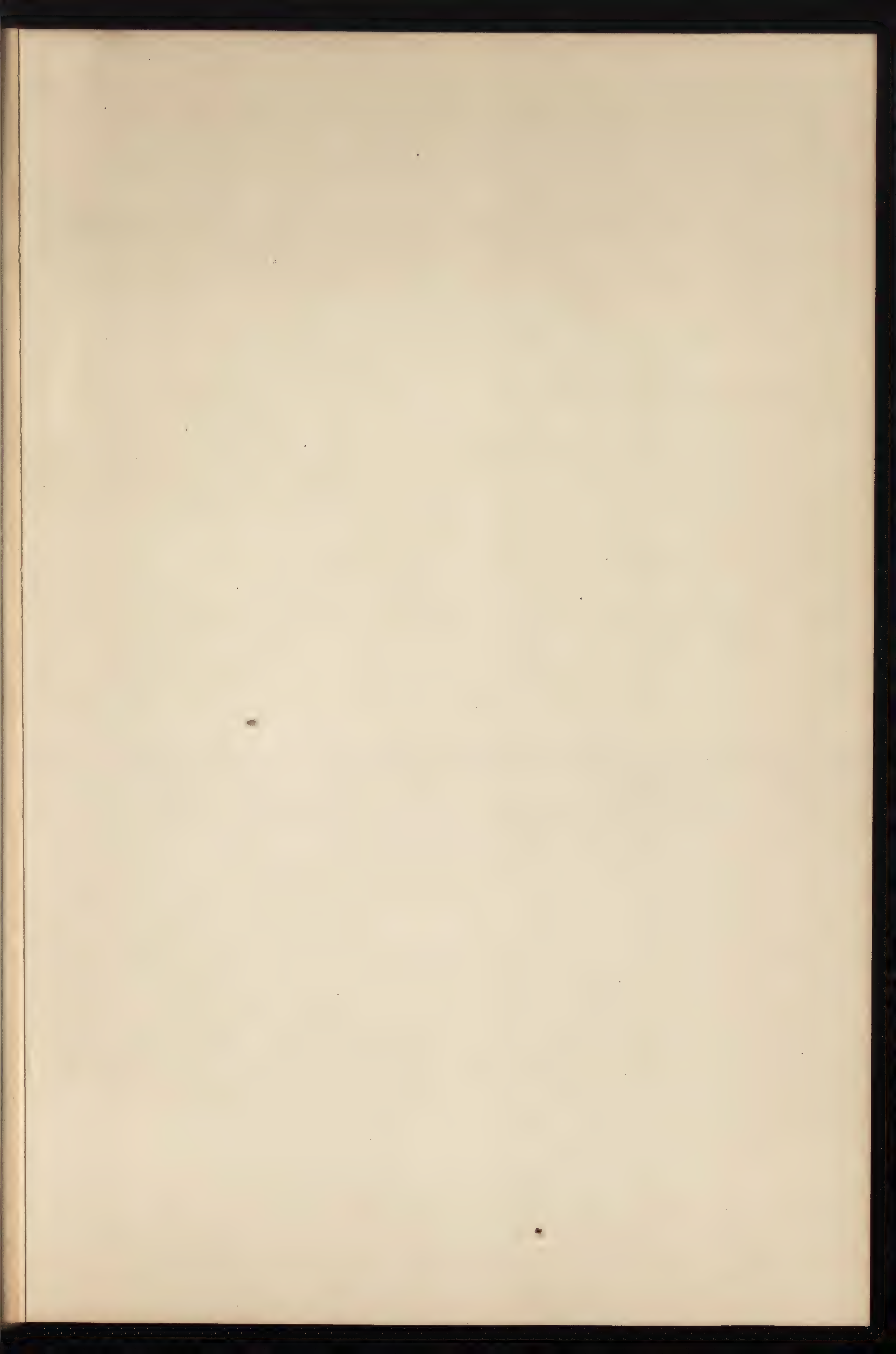
HANS HOLB

BREVE
Sanctissimi domini nostri Leo
nis.x.summi pontificis, ad
Desyderium Eras-
mum Rotero-
damum.

EIVSDEM
Beatissimi patris ad Henricum
Angliæ regem, alterum Bre
ue commẽdatitium,
pro Des. Eras
mo Rote
roda-
mo.

59. Titeleinfassung zum Breve Leos X. von 1515. Holzschnitt von H. Holbein.

Durch die erwähnten Buchverzierungen der ersten Baseler Zeit sah sich Holbein ganz in den Dienst des Humanismus gestellt. Die nächstfolgenden Buchtitel bewegen sich auf dem Gebiete der antiken Sage und Geschichte: so das Blatt mit M. Scävola vor Porsenna mit reizend komponierten Randverzierungen und humoristischer Kindergruppe am Fries, bezeichnet mit dem Monogramm H. H. (Woltmann II, S. 190, Nr. 223; etwas verkleinerte Reproduktion bei Butsch, Bücher-Ornamentik, Taf. 45), so die Blätter mit dem gefangenen Marcus Crassus, dem Tantalus und der Kleopatra (Woltmann a. a. O. Nr. 222, 225 und 226). Antike Vorstellungen in Verbindung mit alttestamentarischen enthält ein schöner Probedruck im Baseler Museum mit den beliebten Bildern von der Weibermacht (Woltmann, Nr. 220). Der vielgelesene Dialog des Thebaners Kebes über den Weg zur wahren Glückseligkeit (Cebetis tabula) gab Holbein den Stoff zu einer figurenreichen Komposition, welche seit 1521 auf den Titeln verschiedener Baseler Verlagswerke wiederkehrt. Zuerst erscheint sie als Verzierung der in jenem Jahre von Froben herausgegebenen Werke des Tertullian, wurde jedoch im folgenden Jahre von Holbein für denselben Verleger umgearbeitet (Vögelin a. a. O. V, 202). Unsere Tafel reproduziert sie als Verzierung der 1523 bei Val. Curio in Basel erschienenen Kommentare zu Strabos Geographie. Der antike Philosoph schildert den Weg zur Glückseligkeit in der Form eines Gemäldes, welches er im Tempel des Chronos erblickt zu haben erklärt und dessen Darstellungen ihm dort von einem Greise ausgelegt wurden. Holbein übersetzt das Bild in die Anschauungsweise und in das Kostüm seiner Zeit und verleiht dadurch der philosophischen Abstraktion lebendige Wirklichkeit. Oben, vor der Burg der wahren Glückseligkeit, thront die „Felicitas“ und setzt dem zu ihr gelangten Pilger den Siegerkranz aufs Haupt. Die rechts und links nach unten hin sich erstreckende Darstellung schildert all die Hindernisse, welche den Sterblichen auf dem Wege zu diesem Ziel erwarten. Sie beginnt unten mit einer Schar spielender und miteinander raufender Kinder, welche den Keim des Lebens andeuten. Vor dem Eingang in dasselbe steht der „Genius,“ ein Greis mit Stab und Schriftrolle, dem Wanderer gute Lehren mit auf den Weg gebend. Gleich nach dem Eintritt in den ersten Lebenskreis, der durch eine Mauer bezeichnet wird, an welcher links Holbeins Monogramm HI zu lesen ist, beginnen die Mächte der Verführung ihr Spiel: zur Linken thront die „Überredungskunst“, mit einem prächtigen Pokal, welcher den Trank des Irrtums umschließt, rechts steht Fortuna auf rollender Kugel, mit mächtigen Flügeln, ein Prunkgefäß für ihre Günstlinge, für die Unglücklichen den Zaum in der Hand. Hierauf beginnt das Reich der Ausschweifungen, der Habgier, der Unbeständigkeit und darauf folgen die Scenen des Schmerzes und der Reue. Noch einmal tritt dem Strebenden das Truggebild der „falschen Unterweisung“ in den Weg. Da rafft er sich endlich zur Kühnheit und Energie empor und erreicht so das Reich der „vera disciplina“, die von der Wahrheit und Überredung begleitet wie eine Madonnenstatue vor dem zu ihr Flehenden steht. Nun empfängt ihn die Burg der Glückseligkeit, auf deren weithin sich ausbreitendem Wiesenplan die Gestalten der Tugenden seiner warten. — Der Stil Holbeins ist in dieser geistvoll erdachten Komposition bereits der vollen Meisterschaft nahe. Der Künstler arbeitete zu der Zeit, in der das Blatt entstand, an den Wandgemälden für den neuen Ratssaal zu Basel. Er war Bürger der Stadt, hatte sich einen Hausstand gegründet.





VALENT. CVRIO LECTORI.

EN TIBI LECTOR STVDIOSE

STRABONIS

GEOGRAPHICORVM COMMENTA=rios, olim, ut putatur, à Guarino Vero=nense, & Gregorio Trifernate latinitate donatos, iam uero denuo à Conrado Heresbachio ad fidem Græci exemplaris, autorũq́ꝫ, qui huc facere uidebantur, non æstimandis laboribus recognitos. Nos, quo hoc opus & eruditũ & iuxta necessa



Titel zum Strabo von 1523. Holzschnitt-Randverzierung von H. Holbein d. J.
(Berlin, königl. Kupferstichkabinett.)



Wie seine Bilder und Zeichnungen, so gewinnen auch die Holzschnitte nach Holbeins „Visierungen“ in dieser Epoche den Charakter der höchsten Gediegenheit, in technischer wie in künstlerischer Hinsicht.

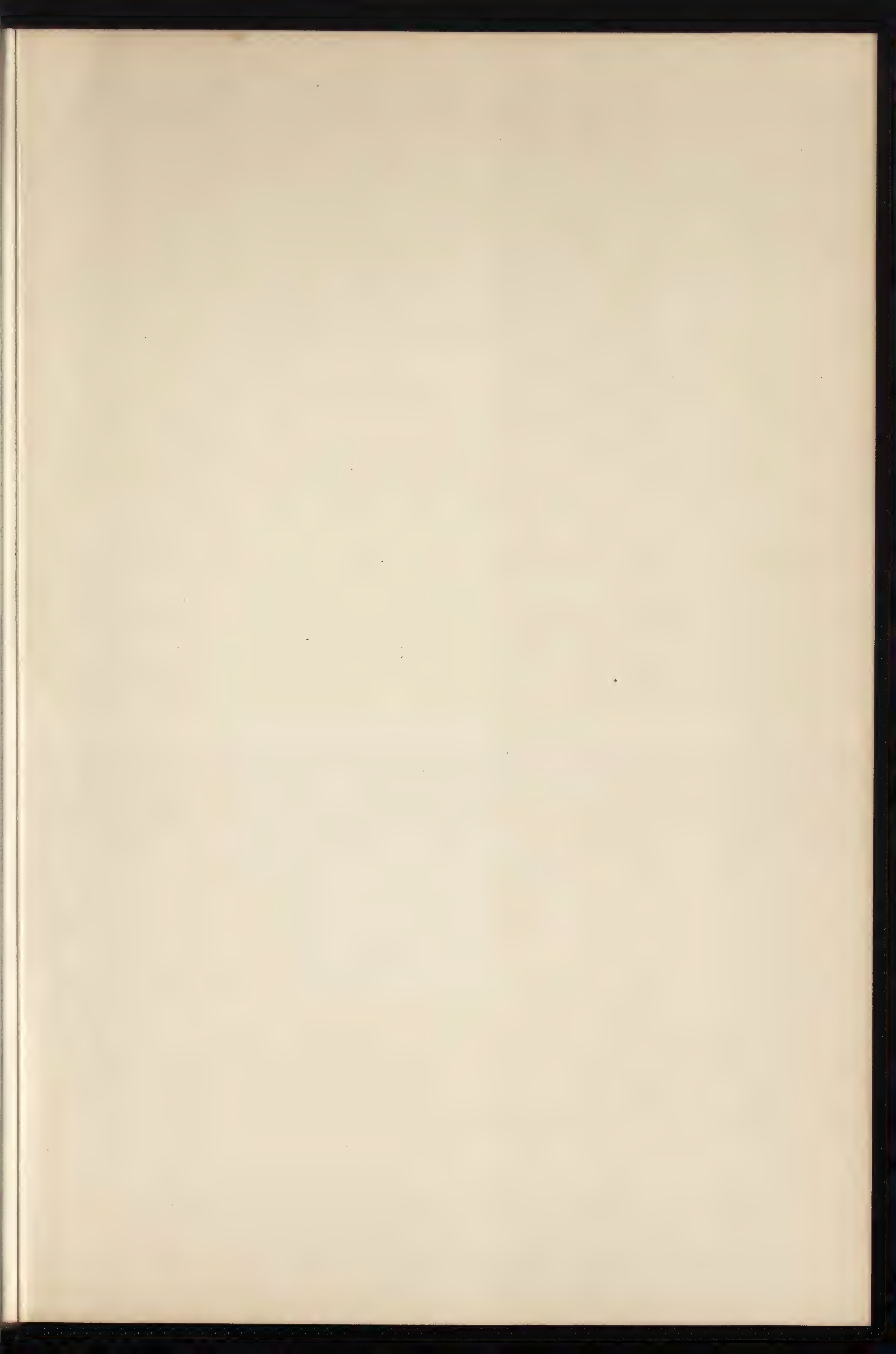
Der Stoffkreis der Holbeinschen Kompositionen erweitert sich mehr und mehr. Für die 1520 erschienenen „Nüwe Stattrechten und Statuten der loblichen Statt Fryburg im Prysgow gelegen“ zeichnet der Meister das prächtige Freiburger Wappen mit den zwei Löwen und für die Rückseite des Blattes einen zweiten Holzschnitt mit dem Schutzheiligen der Stadt und der Madonna mit dem Kinde zwischen St. Lamberg und St. Georg, „wie eine Vorahnung der zwei Jahre später erfundenen Madonna von Solothurn“ (Woltmann). Dann betritt er mit voller Kraft das volkstümliche Gebiet: der „Bauerntanz“, das „Alphabet mit der Bauernkirmes“ und ähnliche Folgen von Initialen entstehen, in denen spielende, tanzende, sich balgende Knaben und verschiedene Charakterfiguren aus dem Volk, ein Dudelsackpfeifer, ein Hausierer, eine Magd in der Küche, dann Landsknechte und Liebespaare die Buchstaben füllen. — Eine besondere Gattung dieser Bücherornamente bilden die Signete (Geschäftszeichen) der Buchdrucker und Verleger. Hans Holbein hat in seiner Baseler Zeit etwa ein Dutzend solcher Embleme gezeichnet, welche den Titel oder das Schlußblatt des Buches zu zieren pflegen: so das Zeichen des Johann Bebelius mit einem Palmbaum und einem auf dem Rücken liegenden Manne, der sich mit Händen und Füßen gegen die Last eines schweren Deckels stemmt; ferner das Zeichen des Math. Apiarius (Bienenvater) in Bern mit einem von Bienen umschwärmten Bären, der auf einen Baum klettert, um Honig zu suchen; sodann die verschiedenen Signete des Christoph Froschauer in Zürich, in welchem natürlich der Frosch in diverser Verwendung seine Rolle spielt. Das eine dieser Signete mit den an einer Weide emporkletternden Fröschen (Woltmann a. a. O. Nr. 246) ist mit Holbeins Monogramm H. H. bezeichnet und im Schnitt so vortrefflich, daß man diesen dem Lützelburger zuschreiben muß.

Von den Signeten des Froben, seines ältesten Gönners, rührt auffallender Weise keines von Hans Holbein her. Dagegen stoßen wir hier auf die sicheren Spuren seines Bruders Ambrosius. Und es ist am Platz, bei diesem einige Augenblicke zu verweilen. Das Signet Frobens, das er gezeichnet hat — der von einer Hand gehaltene Merkurstab, auf welchem eine Taube sitzt — kommt einmal in reicher architektonischer Umrahmung vor, welche oben auf dem von Guirlanden gehaltenen Täfelchen das mißglückte Monogramm des Künstlers trägt (Woltmann, a. a. O. II, S. 213, Nr. 39; Butsch, Bücher-Ornamentik, Taf. 63). In der klaren Form AH finden wir dasselbe auf einer Anzahl von Buchtiteln und anderen Holzschnitten wieder, welche mit den Werken Hans Holbeins eine allgemeine Stilverwandtschaft zeigen, ohne ihnen jedoch im Geist und in der Ausführung gewachsen zu sein.

Ambrosius Holbein, der Zeichner dieser Illustrationen, ist auch als Maler nicht unvorteilhaft bekannt. Er war etwa fünf bis sechs Jahre älter als sein berühmter Bruder und scheint mit diesem zugleich oder doch nur kurze Zeit später von Augsburg fortgezogen zu sein. Während Hans bereits im Dezember 1515 in Basel nachweisbar ist (His, a. a. O. S. 115), wird uns die Anwesenheit des Ambrosius in jener Stadt erst am 26. September 1516 urkundlich bezeugt. Im Februar 1517 wird er in die Malerzunft „Zum Himmel“ aufgenommen, im Juni 1518 erhält er

das Baseler Bürgerrecht. Die bezeichneten Werke des Ambrosius fallen in die letzteren beiden Jahre. Später verlieren wir jede sichere Spur von ihm; er scheint früh verstorben zu sein. Er war ein fleißiger Bildnismaler und vornehmlich vielbeschäftigter Illustrationszeichner. Die besten und bekanntesten Holzschnitte lieferte er für Johannes Froben: so die große Randleiste für das Breve Leos X. an Erasmus vom 10. September 1518, unten mit der Verleumdung des Apelles und oben mit der Varusschlacht im Teutoburger Wald, die er natürlich ganz harmlos im Kostüme seiner Zeit darstellt; sie trägt zweimal sein Monogramm und die Jahreszahl 1517 (Woltmann, Nr 7; Butsch, Taf. 46); ferner die Randleiste mit dem Bilde des Hoflebens (Woltmann, Nr. 8; Butsch, Taf. 48); sodann die von Passavant (P.-Gr. III, 408, 109) dem Hans Holbein zugeschriebene Titelverzierung mit den Genien der Künste (Woltmann, Nr. 12), welche in der beiliegenden Tafel reproduziert ist. Nicht selten beschäftigte ihn auch der als Dichter und Buchdrucker geschätzte Pamphilius Gengenbach. Ambrosius Holbein zeichnete für ihn u. a. die von derber Laune eingegebenen Bilder von der Weibermacht und Weiberlist in das Randornament der Alda des Guarinus (Woltmann, Nr. 6). Unter den von ihm angefertigten Textillustrationen sind die zwei Blätter für die berühmte Schrift vom Idealstaate des Thomas Morus, die „Utopia“ (Basel, Froben 1518), besonders interessant. Der englische Gelehrte legt die Schilderung seines „Utopien“ einem Weltumsegler Hythlodäus in den Mund, der den Jammer Europas mit den Zuständen jener glücklichen Insel in Vergleich zieht. Auf dem einen der Blätter, das in unserer Abb. 60 reproduziert ist, werden wir in einen Palastgarten mit reizender Fernsicht geführt, wo Thomas Morus, Petrus Ägidius und der Seefahrer Hythlodäus (d. i. der große Possenreißer) auf Rasenbänken sitzen, in lebhaftem Gespräch über die Erzählungen des Weltumseglers; von links kommt des Morus jugendlicher Sohn, Johann Klemens, herbei, der bei keinem der Gespräche fehlen durfte, wo es etwas zu lernen gab, wie Morus im Vorworte sagt. Das zweite, etwas größere Blatt giebt eine Vogelschau der Insel Utopia, mit dem Hythlodäus im Vordergrunde, der den andern die Örtlichkeit erklärt. — Auch den „Nollhart,“ das dramatische Fastnachtspiel des Pamphilius Gengenbach, und Thomas Murners „Geuchmat“ illustrierte der Künstler mit einigen hübsch erfundenen und lebendig gezeichneten Holzschnittbildern (Woltmann, Nr. 18—38).

Wirft man einen vergleichenden Blick auf die Leistungen des Ambrosius und seines jüngeren Bruder Hans, so zeigt sich der Gradunterschied ihrer Begabung besonders deutlich in der Komposition der Werke. Diese leidet bei Ambrosius Holbein meistens an einer gewissen Überfülle, während Hans bei allem Reichtum stets klar und durchsichtig bleibt. Letzteres gilt namentlich von dem architektonischen und ornamentalen Teil der Erfindungen. Hans Holbein trifft hierin stets die richtige Mitte zwischen dem Zuviel und Zuwenig, schon in seinen frühesten Entwürfen. Ambrosius giebt fast immer eine Menge kleines, krauses Detail und verfehlt dadurch die elegante Gesamtwirkung der Werke des Bruders. Auch in manchen Einzelheiten steht er beträchtlich hinter demselben zurück, vornehmlich in der Zeichnung der Extremitäten, die oft von unverzeihlicher Flüchtigkeit sind; und dies offenbar nicht nur durch die Schuld des Xylographen. Dagegen sind dem Ambrosius Lebendigkeit und Witz in der Erfindung nicht abzusprechen. Es ist derselbe Stamm, an dem die beiden Blüten

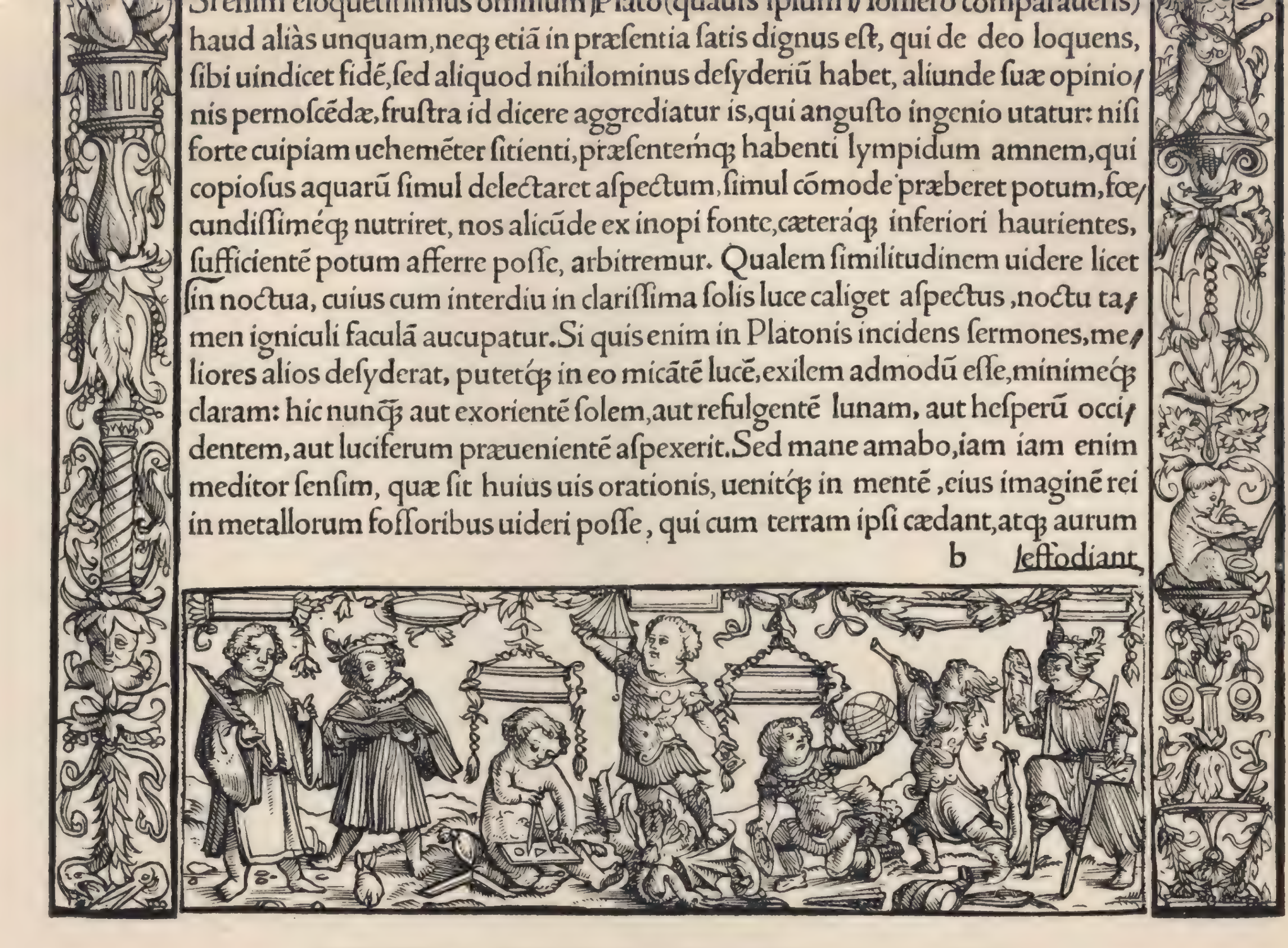




MAXIMI·TYRII·PHILO·SOPHI·PLATONICI, SERMONES; COSMO ·PACCIO. INTERPRETE.

¶QVID SIT, DEVS, SECVNDVM, PLATONEM; ·SERMO. PRIMVS.

CVM· de dæmonum ambigitur natura, differere de ea re, tum ipse ausim, tum aduersantes facile substineã. Neq; enim aut grauiter eum peccare censuerim, aut etiam agere insolenter, qui in eam secum ipse dubitationem, aut aduersus aliquẽ disputationem ingrediatur, sit ne penitus dæmonum natura, ac si ea est, quid nam maxime, aut quãta sit, quandoquidẽ certum est nomen, tametsi latet substantia, potentiáq; in ambiguo uersatur. Nunc uero cum de deo dicturus sim, qualem ipse me faciam, cuiusmodi uerborum me elegantia muniero? Aut unde satis claras appellationes cõparabo? Quam præterea electi cantus cõcinnem harmoniam ut aut mihi ipse aut aliis ostendere ualeã, quod quæritur.



Si enim eloquentissimus omnium Plato (quasi ipsum Homero comparaueris)
haud aliàs unquam, neq; etiã in præsentia satis dignus est, qui de deo loquens,
sibi uindicet fidẽ, sed aliquod nihilominus desyderiũ habet, aliunde suæ opinio-
nis pernoscẽdæ, frustra id dicere aggrediatur is, qui angusto ingenio utatur: nisi
forte cuipiam uehemẽter sitienti, præsentemq; habenti lympidum amnem, qui
copiosus aquarũ simul delectaret aspectum, simul cõmode præberet potum, fœ-
cundissimeq; nutriret, nos alicũde ex inopi fonte, cæteraq; inferiori haurientes,
sufficientẽ potum afferre posse, arbitremur. Qualem similitudinem uidere licet
in noctua, cuius cum interdiu in clarissima solis luce caliget aspectus, noctu ta-
men igniculi faculã aucupatur. Si quis enim in Platonis incidens sermones, me-
liores alios desyderat, putetq; in eo micãtẽ lucẽ, exilem admodũ esse, minimeq;
claram: hic nunq; aut exorientẽ solem, aut refulgentẽ lunam, aut hesperũ occi-
dentem, aut luciferum præuenientẽ aspexerit. Sed mane amabo, iam iam enim
meditor sensim, quæ sit huius uis orationis, uenitq; in mentẽ, eius imaginẽ rei
in metallorum fossoribus uideri posse, qui cum terram ipsi cædant, atq; aurum

b effodiant

Randverzierung zur Baseler Ausgabe des Maximus Tyrius von 1519; Holzschnitt.

(Berlin; königl. Kupferstichkabinett.)



erwachsen sind; aber die eine ist früh verweht, nur die andere hat ihre volle Frucht getragen.

Um die Zeitigung derselben hat der vortreffliche Holzschneider sich das größte Verdienst erworben, der in den zwanziger Jahren mit Hans Holbein in Verbindung trat. Hans Lützelburger — es wurde seiner oben bereits in Kürze gedacht — scheint ebenfalls von Augsburg nach Basel gekommen zu sein und zwar gegen Ende des Jahres 1522.*) Von seinen Schnitten trägt ein großes Blatt, welches den Kampf von Bauern und nackten Männern in einem Walde darstellt, auf dem in Dresden befindlichen Exemplar Verse in der Schreibart des Augsburger Dialekts. Es ist eine Komposition des oberrheinischen Meisters N. H. (Passav. P.-Gr. III, S. 442 ff.),



60. Aus der „Utopia" des Thomas Morus. Holzschnitt von Ambr. Holbein.

welche auf andern Abdrücken außer dessen Monogramm die (auf dem Dresdener Exemplar fehlende) Bezeichnung HANS LEVCZELBVRGER FVRMSCHNIDER 1·5·2·2· aufweist. Aus demselben Jahre stammt auch das mit H·L·F· (Hans Lützelburger Formschneider) bezeichnete Probedruckblatt mit drei zierlichen kleinen Alphabeten im königl. Kupferstichkabinett zu Berlin. Von 1523 an ist der Meister in Basel nachweisbar. Seine Anfangsbuchstaben H·L.FVR (Furmschnider) liest man auf dem Titelblatte der damals bei Thomas Wolff dortselbst erschienenen deutschen Ausgabe des Neuen Testaments, zu welchem Hans Holbein die Zeichnung lieferte. Es folgten Holbeins berühmte Bilder zum Alten Testament und zum Totentanz, die köstlichen Alphabetfolgen und manches andere Blatt von gleicher Vollendung, vor allen der seltene Holzschnitt mit dem Ablaßhandel (Woltmann, Nr. 196). Von den Totentanzbildern trägt das Blatt mit der Herzogin Lützelburgers Monogramm HL.

*) Passavant, P.-Gr. III, S. 445 ff.; Ed. His in Zahns Jahrb. f. Kunstwissensch. III, 164 ff.; Woltmann, a. a. O. II, 193 ff.

Ein gleich verständnisvolles und feinfühliges Eingehen in die Absichten und in die Formensprache des Zeichners, wie es diese Blätter offenbaren, ist in der Geschichte des Holzschnittes kaum jemals wieder dagewesen. Um so beklagenswerter ist es, daß das Zusammenwirken der beiden Künstler nur von so kurzer Dauer war. Im September 1526 verließ Holbein Basel; mehrere Monate früher war Lützelburger aus dem Leben geschieden; bereits im Juni wird über die von ihm hinterlassenen Formen (Holzstöcke) gerichtlich entschieden. —

In den Holzschnitten aus Holbeins erster Jugendzeit herrscht der Geist der Renaissance. Sie sind erfüllt von den Ideen des Humanismus, ihr Stil zeugt von einem intimen Studium der italienischen Kunst, insbesondere des Mantegna, der auch auf Holbein als Maler nachhaltig wirkte. — Nun, mit den Holzschnittwerken seiner vorgeschrittenen Jahre, betritt der Meister den Boden der Reformation. Fesselt uns in jenen sein leichtes Erfassen und zierliches Gestalten, so enthüllt er uns jetzt auch seine innere Welt, die Art seines Denkens und Empfindens.

Die Reformation, seit dem Reichstage zu Worms (1521) mächtig in der Ausdehnung begriffen, faßte durch das Auftreten des Oekolampadius seit dem Dezember 1522 festen Fuß in Basel. Der Buchdrucker Cratander nahm den Apostel der neuen Lehre bei sich auf, zwei Berufs- und Gesinnungsgenossen von ihm, Adam Petri und Thomas Wolff, beeilten sich, durch Nachdrucke von Luthers deutscher Übersetzung des Neuen Testaments dem Wirken des Reformators Vorschub zu leisten.*) Für Petri zeichnete Holbein in zwei verschiedenen Formaten (1522 und 1523) das Titelblatt mit den großartigen Gestalten der Apostel Petrus und Paulus (Woltmann, Nr. 215 und 216) und stattete das Buch außerdem mit acht neuen Holzschnitten, den Gestalten der Evangelisten und vier Scenen aus der Apostelgeschichte aus (Woltmann, Nr. 184—191; Vögelin, S. 164—166). Für Wolff zeichnete er das oben erwähnte, mit Lützelburgers Zeichen versehene Titelblatt der 1523 erschienenen Quartausgabe des Neuen Testaments, eine der figurenreichsten, für seine ganze Auffassungsweise bezeichnendsten Kompositionen (Woltmann, Nr. 213; Vögelin, S. 167, Nr. 2) und lieferte zu den Textillustrationen außerdem seine einundzwanzig Bilder zur Offenbarung Johannis, welche bereits in der Oktavausgabe des Wolffschen Nachdruckes enthalten sind (Woltmann, Nr. 150—170; Vögelin, S. 166, Nr. 1 ff.). Das Titelblatt offenbart durch seinen Gedankengang Holbeins intimes Verständnis für den Geist der neuen Lehre; es folgt genau den Andeutungen der heiligen Schrift und bringt deren Geschichten klar und durchsichtig dem Volke vor Augen. Oben sehen wir die Weihe des Erlösers zu seinem Werk durch die Taufe im Jordan; daran reihen sich die Schilderungen der siegreichen Macht seiner Lehre: die Bekehrung Sauls, der

*) Von Luthers Bibel erschien 1522 zuerst das „Newe Testament" und zwar in zwei Folio-Ausgaben, welche man die September- und die Dezember-Bibel nennt. Vergl. über das Verhältnis der Baseler Nachdrucke und ihrer Illustrationen zu der Lutherschen Übersetzung insbesondere G. W. Panzer, Entwurf einer vollständigen Geschichte der deutschen Bibelübersetzung Dr. Martin Luthers, mit Zusätzen, Nürnberg 1783 und 1791, sowie die Ergänzungen und Nachweisungen zum Holzschnittwerk Hans Holbeins d. J. von S. Vögelin im Repertor. f. Kunstwiss. II, 162 ff., durch welche nicht nur Passavants, sondern auch Woltmanns Angaben wesentliche Berichtigungen erfahren haben.

Schiffbruch Petri, die Taufe des Kämmerers der Mohrenkönigin und andere Scenen aus der Apostelgeschichte, welche zeigen, wie das Evangelium den Widerstand seiner Gegner überwindet, sie zu Bekennern macht, die Getreuen in Gefahr und Not beschirmt, die Menschen der fernsten Länder in die Gemeinschaft der Christen hineinzieht. Unten in der Mitte sieht man Wolffs Signet, den zum Schweigen ermahnenden Philosophen, in einer Nische stehend. Der Schnitt Lützelburgers ist von großer Meisterschaft. — Letzteres kann leider von den Bildern zur Offenbarung nicht behauptet werden; ihre xylographische Ausführung ist ungleich, zum Teil roh. Sie gewähren dagegen ein ungewöhnliches Interesse durch ihre Komposition, besonders wenn man diese mit den Bildern der Wittenberger Bibel und mit Dürers Apokalypse in Vergleichung zieht.

Schon die acht Bilder Holbeins zu Petris Nachdruck von Luthers Neuem Testament sind nicht frei von Anlehnungen an die Wittenberger Bibeln vom Jahre 1522. In den Illustrationen zur Apokalypse zeigt sich dies Abhängigkeitsverhältnis noch viel deutlicher. Die Apokalypse ist das einzige Buch des Neuen Testaments, welches in den älteren Bibelausgaben überhaupt durch eine zusammenhängende größere Bilderfolge illustriert wird. Holbein hat offenbar von seinem Auftraggeber die Weisung empfangen, sich in der Zahl und der Auswahl seiner Bilder genau an die Wittenberger Bibel zu halten. An Stelle von Dürers vierzehn Blättern bieten die Wittenberger und die Baseler Apokalypse deren einundzwanzig; wiederholt sind aus einer Komposition zwei, in einem Falle sogar drei gemacht und mehrfach von dem Wittenberger Illustrator neue Bilder eingefügt, deren Anordnung der Baseler Zeichner beibehielt. Daß Holbein bei diesem Anschluß an die Stoffwahl und die Disposition im ganzen doch im einzelnen thunlichst frei schaltete und, wo er konnte, durch neue ausdrucksvolle Motive und Charakterfiguren die Scenen zu beleben wußte, ist bei seiner Begabung selbstverständlich. Trotzdem bleiben seine apokalyptischen Bilder nur mehr oder weniger treue Wiederholungen der Wittenberger Vorlagen, und bei einzelnen der Blätter (z. B. bei Bl. 1, 2, 10, 12, 18 und 19) erstreckt sich diese Abhängigkeit sogar bis auf die Details. Ganz anders liegt die Sache Dürer gegenüber. Die Dürersche Apokalypse hat ihren mächtigen und weitreichenden Einfluß unverkennbar auch auf den unbekannten Zeichner der Wittenberger Bibelbilder ausgeübt und mittelbar dadurch nicht minder auf Holbein. Wir mögen annehmen, daß dem letzteren das großartige Jugendwerk des Nürnberger Meisters nicht unbekannt geblieben ist. Aber zur Hand wird es ihm schwerlich gewesen sein, als er seine apokalyptischen Bilder zeichnete. Denn gerade die von Holbein unabhängig von den Wittenberger Vorlagen geschaffenen Motive zeigen ihn auch unbeeinflußt von Dürer. Wir geben zur Erläuterung des Sachverhalts in Abbildung 61 Holbeins Bl. 21: Der Engel zeigt dem Johannes das himmlische Jerusalem. Die Scene erscheint bei Dürer auf dem Schlußblatt 14 vereinigt mit einer zweiten Darstellung (Verschließung des Drachen in der Cisterne), als deren Hintergrund. Schon der Wittenberger Illustrator*)

*) Er bezeichnet sich im Vordergrunde durch das in gebrochenen Linien ausgeführte Monogramm HB, das bisher noch der befriedigenden Deutung ermangelt. Vergl. Vögelin a. a. O. S. 177—180.

hat diese Verbindung gelöst und Holbein hält sich sowohl in dieser Hinsicht als auch in der Anordnung und Zeichnung des Bildes im allgemeinen an die Luthersche Vorlage. Nur kommt bei ihm „durch das Freistehen des Felsens und der beiden Figuren auf demselben und durch die prachtvolle Perspektive der Landschaft eine ganz neue Wirkung in die Scene“ (Vögelin). Daß dem Künstler bei der Komposition dieser Landschaft Luzern mit seiner gekrümmten und überdachten Kapellenbrücke, der Stiftskirche, den Müssegg- und Wassertürmen vorschwebte, hat schon Woltmann richtig hervorgehoben.

Wir dürfen uns Holbeins Zeichnungen zur Apokalypse vor Ende 1522 fertig denken. Im Jahre 1523 begann er seine Illustrationsthätigkeit für das Alte Testament, welcher ein Hauptwerk der Baseler Epoche des Meisters, die berühmte Folge der „Icones“ für die Gebrüder Trechsel in Lyon, zu verdanken ist. Die südfranzösische Handelsstadt pflegte mit Deutschland und der Schweiz damals den rührigsten Verkehr; namentlich zwischen den dortigen Buchdruckern und ihren Baseler Geschäftsfreunden bestanden seit Jahrzehnten innige Beziehungen. So lag der Gedanke für den Künstler ebenso nahe, sich bei den Lyoner Buchdruckern Arbeit zu suchen, wie sich anderseits die dortigen Unternehmer an keine vertrauenswürdigere Persönlichkeit wenden konnten als an Holbein. Dieser war inzwischen von den Baseler Druckern Thom. Wolff und Adam Petri gleich nach Erscheinen von Luthers Altem Testament (1523) mit der Bearbeitung der Illustrationen ihrer Nachdrucke desselben beauftragt worden. Der Wolffsche Nachdruck des ersten Teils, der „Fünf Bücher Mosis,“ enthält elf Blätter von seiner Hand, welche freilich nichts als einfache Nachbildungen der Wittenberger Holzschnitte sind, aber in der Kraft der Charakteristik, in der Feinheit und Sicherheit der Zeichnung alles architektonischen und landschaftlichen Details unverkennbar Holbeins persönliches Gepräge tragen. Für den zweiten und dritten Teil, den Petri nachdruckte, zeichnete der Meister fünf Blätter und zwar vier davon nach Vorlagen der Augsburger Bibel des H. Schönsperger, eines (das Passahmahl, Woltmann Nr. 173) als völlig neue Komposition. Von der Lieferung weiterer Illustrationen zu dieser Ausgabe scheint nun Holbein durch den großen Auftrag des Hauses Trechsel in Lyon abgehalten worden zu sein, welcher gleichfalls 1523 an ihn herantrat. Hierbei handelte es sich um eine neue Holzschnittausgabe der von der katholischen Kirche sanktionierten lateinischen Bibel, der sogen. Vulgata. Es ist sehr merkwürdig, aber nach den Untersuchungen von His und Vögelin (a. a. O. S. 312—337) ganz unzweifelhaft, daß der Künstler auch bei der Durchführung dieser Aufgabe nur in verhältnismäßig wenig Fällen frei schöpferisch zu Werk gegangen ist, in der Regel sich mehr oder minder streng an ältere Muster angeschlossen hat: ein Verfahren, das ja dem seit dem 15. Jahrhundert allgemein verbreiteten Gebrauch entsprach*) und dem Zeichner offenbar in diesem Falle, wie in den früher besprochenen, durch die Auftraggeber vorgeschrieben wurde. Die Muster wurden ihm geboten in der venetianischen Ausgabe der Vulgata von 1511 und in den auf dieser basierenden Lyoner Editionen, welche von 1512—1517 die venetianischen Holzschnitte genau wiederholen**), seit der auf

*) Vergl. R. Muther, Die ältesten deutschen Bilderbibeln. München, Huttler. 1883. Einleitung.

**) Über den Einfluß der venetianischen Buchillustration vom Ende des 15. Jahrhunderts auf die deutschen Meister s. Fr. Lippmann, Jahrb. d. königl. preuß. Kunstsamml. V, 19 ff.

Kosten Ant. Koburgers in Lyon gedruckten Ausgabe von 1518 aber eine Bereicherung durch mehrere Blätter von deutscher Hand zeigen. Holbein hat seine Vorbilder und Motive aus verschiedenen dieser Editionen der Vulgata gewählt und von den 92 Bildern ihres Cyklus 69 teils genau kopiert, teils mehr oder weniger frei reproduziert, in neun Fällen das Thema geändert, acht Bilder der Vulgata weggelassen und dafür elf ganz neue aus eigener Erfindung hinzugefügt. Diese elf eigentlichen Bereicherungen des Holbeinwerkes tragen in Woltmanns Verzeichnis die Nrn. 13, 21, 31, 39, 40, 43, 45, 58, 59, 87 und 88. Wir teilen das erste und das letzte Blatt der Reihe in Abbildung mit. Bevor zur künstlerischen Würdigung des Ganzen geschritten werden kann, sind zunächst noch einige Bemerkungen über die xylographische Ausführung und den Druck der Illustrationen erforderlich. Der Schnitt derselben rührt nur zum Teil von H. Lützelburger her; mehrere, z. B. die Nrn. 63 und 85, verraten eine viel geringere Hand. Der Tod des Meisters hat offenbar die Arbeit unterbrochen. Auch in zeichnerischer Hinsicht fallen zwei Blätter durch ihren entschieden fremdartigen Charakter aus der Folge heraus, die Nrn. 86 und 90, welche nach Holbeins Fortgang von Basel dort hinzugefügt worden sind. Als Christ. Froschauer im Mai 1531 seine Ausgabe der Bibelübersetzung veranstaltete, muß die ganze Folge, von welcher er 71 Blätter kopierte oder benützte, bereits fertig gewesen sein. Zur vollständigen Herausgabe durch die Gebrüder Trechsel in Lyon, die Besteller der Holzschnitte, kam es jedoch erst im Jahre 1538, und zwar gleichzeitig als ganze Bibel und als Separatausgabe der Holzschnitte mit kurzem lateinischem Text.*)



61. Der Engel zeigt dem Johannes das himmlische Jerusalem. Holzschnitt von Hans Holbein.

*) Biblia Utriusque Testamenti iuxta Vulgatam Translationem etc. Lugduni apud Hugonem a porta M. D. XXXVIII. Am Schluß: Excudebant Melchior et Gaspard Trechsel Fratres 1538. — Titel der Separatausgabe: Historiarum veteris Instrumenti Icones ad vivum

Fünfzehn Jahre waren seit dem Beginne der Arbeit verflossen; aus dem jungen Illustrationszeichner für fremde und einheimische Verleger war ein hochberühmter Mann, der Hofmaler des Königs von England geworden; das Einleitungsgedicht, mit welchem die Bilder zum Alten Testamente beim Publikum eingeführt wurden, feiert Holbein als den siegreichen Rivalen eines Zeuxis, Parrhasius und Apelles. Und in der That, obwohl sich der Meister weder stofflich noch künstlerisch der Bibelbilder als seines ganz selbständigen Eigentums rühmen kann, es bleibt ihm doch das unsterbliche Verdienst, aus den heiligen Büchern des Judentums den echt menschlichen Inhalt herausgefühlt und ihn durch die schlichte Sprache seiner Kunst zum Gemeingut der Welt gemacht zu haben. Was Dürer für das Neue Testament gethan, schuf Holbein für das Alte. „So ergänzen die beiden Meister einander und haben zusammen die ganze Bibel illustriert“ (Woltmann). Hat Holbein auch nicht durchweg die Art der Darstellung und Inscenierung erfunden, wie sein begeisterter Biograph meinte, so wurden doch durch ihn die von der Tradition ererbten biblischen Typen erst zum idealen Abschlusse gebracht. Der Grundton, den er anschlägt, ist nicht der einer erhabenen Poesie, sondern der des volkstümlichen Erzählers. Phantastische Vorstellungen, wie die Visionen der Propheten, gelingen ihm weniger: Ezechiels Tempel ist ein ziemlich nüchternes Architekturbild aus der Vogelperspektive und die vier Ungeheuer des Daniel sind ganz danach geschaffen, um Kinder zu schrecken. Ergreifend schön sind hingegen alle Vorgänge von einfach gemütlichem Charakter dargestellt; da tritt Holbeins tiefes Eindringen in den menschlichen Kern der biblischen Erzählung zu Tage; da wirkt er, wie Dürer, völlig im Geiste der Reformatoren. Eine Anzahl der herrlichsten Blätter enthalten nur eine geringe Anzahl von Figuren; mit den einfachsten Mitteln erzielt der Meister die größte Wirkung. Wir nennen Jakob und Rebekka am Bette des sterbenden Vaters, Abrahams Opfer, Pharaos Traum, das liebliche Idyll mit Boas und Ruth, die rührende Gestalt von Samuels Mutter Hanna, den im innigen Gebete zu Gott um Weisheit flehenden Salomo. Aber bisweilen zwingt der Stoff den Künstler auch zur Entwickelung figurenreicher Massen,



62. Pharaos Untergang. Holzschnitt von H. Holbein.

expressae. Una cum brevi, sed quoad fieri potuit, dilucida earundem expositione. Lugduni sub scuto Coloniensi. M. D. XXXVIII. Am Schluß: Excudebant Lugduni Melchior et Gaspar Trechsel fratres: M. D. XXXVIII. — Neueste Faksimile-Reproduktion der Separatausgabe in G. Hirths Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren. IX. Bändchen. München 1884.

und diese gelingt ihm mit gleichem Erfolge. Den glänzendsten Beleg dafür bietet das von uns (Abb. 62) reproduzierte Blatt mit Pharaos Untergang im Roten Meer, zugleich eine der bewundernswertesten Leistungen der xylographischen Technik. Die zahllose Menge zu Fuß und zu Roß, mit den Herden voran, windet sich rechts am Ufer entlang der Ferne zu; unmittelbar hinter den letzten Männern rauschen die Wogen empor, in denen der König und sein Troß verzweifelt mit dem Tode ringen. Die landschaftliche Scenerie macht, wie hier, so auf zahlreichen anderen Bildern einen Hauptreiz der Darstellung aus. Unser zweites Beispiel, der betende Jonas vor Ninive (Abb. 63), ferner das köstliche Bild der aus der Gefangenschaft heimkehrenden Juden, endlich die weite Alpenlandschaft mit dem Heuwagen, dem Schnitter im Korn und der Weinernte im Vordergrunde auf der Scene mit Moses und dem Herrn am Sinai können als die wichtigsten Belege dafür gelten. In der letzteren Darstellung drückt die Landschaft geradezu das Grundmotiv des Ganzen aus. Denn in den Geboten, welche der ewige Vater dem Moses erteilt, heißt es: „Wenn du dein Land einerntest, sollst du es nicht an den Enden umher abschneiden, auch nicht alles genau aufsammeln. Also auch sollst du deinen Weinberg nicht genau lesen, noch die abgefallenen Beeren auflesen, sondern den Armen und Fremdlingen sollst du es lassen.“ Wie Holbein hier sein Bild des gelobten Landes einfach aus der Umgebung eines freundlichen Schweizerdorfes schöpft, so kleidet er die biblischen Vorgänge auch durchweg in das Gewand seiner Zeit und des ihn umgebenden Volkes. Aber er fällt gleichwohl nie aus dem historischen in den rein genrehaften Stil. Im Kostüm wie im Gerät und in der Behandlung der Architektur herrscht eine patriarchalische Einfachheit, wie sie den Urzuständen der Menschheit angemessen ist. Die Gestalten haben die für Holbein bezeichnende schwere Proportionalität mit gedrungenem Körperbau und oft etwas großen Köpfen. Ihre Bewegungen sind von drastischer Lebendigkeit; die nicht mißzuverstehende Klarheit im Ausdruck der Situation bildet den Hauptvorzug sämtlicher Schilderungen. Der Zeichner bedient sich nur des feinen Umrisses und der einfachen Schraffierung; aber er erreicht mit diesen beschränkten Mitteln die reichsten Abstufungen von Schatten und Licht, von Plänen und Werten. Bewundernswürdig ist es, wie nicht selten die den Hauptvorgang begleitenden Scenen durch ganz winzige Figürchen im Hintergrunde dargestellt sind, und zwar mit der größten Bestimmtheit der Formen und Bewegungen (Abrahams Opfer, Jakob und Esau



63. Jonas vor Ninive. Holzschnitt von H. Holbein.

u. a. m.). Man möchte denken, daß diese Wunderwerke der Kleinkunst mit dem Stift, nicht mit der Feder auf den Stock gezeichnet seien. Doch fehlt uns darüber die sichere Entscheidung. Die Technik des Holzschneiders erweist sich in den von Lützelburger herrührenden Platten der Kunst des Zeichners vollkommen ebenbürtig, ja bisweilen sogar überlegen, so daß wir manche der Blätter fast noch mehr bewundern wegen der darin bekundeten xylographischen Geschicklichkeit als wegen der Genialität ihrer Erfindung.

Auf gleicher Höhe, technisch wie künstlerisch, steht der mit den Bibelbildern gleichzeitig entstandene und von den Gebrüdern Trechsel in Lyon gleichfalls 1538 herausgegebene „Totentanz." Und man kann ihn insofern als den Gipfelpunkt von Holbeins Holzschnittwerk bezeichnen, als hier kein fremdes Element die Einheit der Gesamtwirkung stört, sondern alles in Erfindung, Zeichnung und Schnitt von gleichmäßiger Vollkommenheit ist. Keines seiner Werke ist seinem geistigen Gehalte nach volkstümlicher als dieses; für kein zweites boten ihm die Kunst und die Poesie der voraufgegangenen Jahrhunderte mehr Vorarbeiten und Anhaltspunkte dar*); in keinem anderen zeigt sich gleichwohl sein Genius freier und schöpferischer als hier; er hat in seinen Todesbildern die geistige Arbeit von Jahrhunderten zum künstlerischen Abschlusse gebracht.

Es ist der dem Menschen sich stets aufdrängende Gedanke von der Vergänglichkeit des Irdischen, von der Allgewalt des immer nahen Todes, der hier in bildlicher Gestalt uns vor Augen tritt. Wiederholt sind wir bereits in den Holschnittwerken und Kupferstichen des 15. und 16. Jahrhunderts, u. a. bei Wolgemuth und A. Dürer, auf ähnliche Bilder gestoßen. Basel besaß in dem Totentanzbilde des Klosters Klingenthal und in einem zweiten verwandten Werke, dem Bilde neben der Predigerkirche, zwei solche Darstellungen aus den voraufgegangenen beiden Jahrhunderten, und das letztere stand dem Künstler stets vor Augen, es hat seine Phantasie beschäftigt, in einigen Motiven sogar direkt beeinflußt. Echt nordisch ist der Gedanke, den Triumph des Todes über alles Lebendige als ein großes Fest aufzufassen, bei dem die Gestalten aus dem Beinhause zum Tanz aufspielen. So entstand die Vorstellung vom „Totentanz", der französischen „danse macabre," als das schauerliche Gegenbild aller Festfreude und Lebenslust, ein Gemisch von schneidigem Hohn und volkstümlich derbem Humor. Paar an Paar, oft vierundzwanzig und darüber, aus allen Ständen, hoch und niedrig, alt und jung, schlingen den Reigen, begleitet von dem schrillen Pfeifenton und dem Trommelschlag des Totengerippes.

Holbein giebt uns in der ursprünglichen Fassung seines Totentanzes vierzig solcher Bilder. Sie liegen noch in Gestalt von Probedrucken vor, von denen fünf vollständige Exemplare (in Basel, Berlin, Karlsruhe, London und Paris) erhalten sind. Ihre Entstehungszeit ist um 1524—1525 anzusetzen. Die Stimmung der Reformation und der Bauernkriege, die damals auch an die Thore Basels pochten, spricht deutlich aus ihnen, wie Woltmann richtig erkannt hat. In der Lyoner Ausgabe von 1538 ist die Zahl um einen Holzschnitt vermehrt, die Reihenfolge verändert, jedem Blatt oben eine Bibelstelle, unten ein französischer Vers von Gilles Corozet beigefügt; während die Probedrucke eine schöne schwarze Farbe haben, ist der Druck dieser ersten Buchausgabe zart grau, dabei jedoch von der höchsten Klarheit und

*) S. die Litteratur bei Woltmann, a. a. O. II, 241.

Schärfe. Indem wir hinsichtlich der späteren, bis auf 58 Blätter vermehrten Ausgaben und Nachbildungen auf die Specialwerke über den Meister verweisen, betrachten wir Holbeins „Simulachres de la mort“ nun als Kunstwerk etwas genauer.*) Es sind Blättchen von nur etwa zwei Zoll Höhe und anderthalb Zoll Breite, welche auf diesem winzigen Raum eine Fülle der tiefsinnigsten Lebensanschauung umfassen. Die Folge wird eingeleitet durch vier Bilder, welche auch an der Spitze von Holbeins Altem Testament wiederkehren: die Erschaffung des Weibes, der Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradiese, die ersten Eltern bei der Arbeit. Es ist das Vorspiel des Dramas, das uns zeigt, wie der Tod in die Welt gekommen; auf dem dritten Bilde tritt dieser zuerst auf und spielt den Marsch auf zu der Flucht der Vertriebenen; auf dem vierten hilft er dem Adam einen Wald ausroden, und begleitet von nun an den Menschen auf allen seinen Pfaden. Das folgende Bild, die Todesouvertüre, läßt den Grundakkord des schauerlichen Spiels ertönen, das jetzt beginnt. „Wehe, wehe, wehe über die Erdenbewohner“ lautet der oben stehende Text aus der Apokalypse. Schreckgestalten, zum Teil mit Filzhut und Weiberhaube, das Leichentuch um die Lenden, machen die Musik dazu auf Posaunen, Pauken und Drehorgel. Der eigentliche Totentanz, der hieran sich anschließt, besteht aus einer bunten Reihe von dramatischen Scenen, welche mit ergreifender Gewalt den Gleichmacher Tod in allen nur erdenklichen Formen seines Waltens uns vorführen. Mitten in die Fülle des Lebens werden wir hinein versetzt und sehen, wie dort jeder, mag er noch so hochgestellt und gefeiert, oder elend und beladen sein, von demselben Geschick ereilt wird. Je glanzvoller des Menschen Existenz, je ruhiger und sorgenloser sein Dasein ist, desto plötzlicher und grausamer trifft ihn der Tod. Dieser erscheint in ewig wechselnder Gestalt. Dem Papst tritt er grinsend nahe, während er eben dem ihm die Füße küssenden Könige die Kaiserkrone aufs Haupt setzen will; er unterbricht das gerechte Walten des Kaisers; dem Könige kredenzt er den Todestrank beim üppigen Mahl; das Bild des in einer Weinlaube sitzenden Kardinals, welchem der Tod den Hut vom Kopfe reißt, während jener den Ablaßbrief erteilen will, dient als Satire auf den bestechlichen Richter; bei der Kaiserin im Kreise ihrer Damen macht der Tod sich hoffähig durch die Narrentracht und packt die vor Schreck laut schreiende heftig bei der Hand, das Stundenglas emporhaltend; dem Edelmann hilft es nichts, daß er mit dem Schwerte weit ausholt, gegen das Gerippe zu kämpfen; den gleißnerischen Prediger ergreift der Tod mitten in seiner Rede auf der Kanzel; der verliebten Nonne, die vor ihrem Betpulte knieend zugleich dem Buhlen Gehör giebt, löscht er in Gestalt eines scheußlichen alten Weibes die Kerze aus; er höhnt den Sternseher, schleppt dem Geizhals seine Schätze fort, geleitet den armen lebensmüden Greis dem

*) Der vollständige Titel der Originalausgabe lautet: Les Simulachres & historiees faces de la mort, avtant elegamment pourtraictes; que artificiellement imaginées. A Lyon, soubz l'escu de Cologne. M. D. XXXVIII. Am Schluß: Excudebant Lugduni Melchior et Gaspar Trechsel Fratres. 1538. — S. Die bibliographischen Nachweisungen bei Woltmann, a. a. O. II, S. 174—179. — Neuere Ausgaben von Fr. Lippmann, Berlin, Wasmuth 1879 (auf Grundlage des aus der Nagler'schen Sammlung stammenden vollständigen Exemplars der Probedrucke im Königl. Kupferstichkabinett) und von G. Hirth im X. Bändchen der Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren, München 1884.

Grabe zu, ihm auf dem Hackbrett die Todesmelodie vorklimpernd; entsetzt erhebt sich von ihrem Lager die Herzogin, vor sich den Tod erblickend mit seinem Genossen, der zu ihrem Ende die Geige spielt; als Helfer bei der schweren Arbeit erscheint der Knochenmann dem Bauer am Pfluge und treibt sein Gespann dem fernen Dorfe zu, über dem die Abendsonne ihre Strahlen ausbreitet (Abb. 64). Einen versöhnenden Klang bringt das vorletzte Bild mit der Darstellung des Erlösers auf der Weltkugel, zu welchem die Auferstandenen in seliger Erwartung emporblicken. Das Finale bildet „Des Todes Zeichen", wie die mittelhochdeutschen Dichter sagen, das Wappen des Todes mit grinsendem Schädel und der Sanduhr als Helmzier, links und rechts Mann und Frau in reicher bürgerlicher Tracht, in einigen Zügen an Holbein selbst und seine Gattin erinnernd. „Memorare novissima" („Gedenck das End") lautet die Überschrift. — Ein bei allem Ernst echt menschlicher Zug durchdringt das Ganze. Nicht weltferne Transscendenz, nicht wirre Phantastik oder mystischer Tiefsinn geben dem Werke sein Gepräge. Ein scharfer, lebens- und weltkundiger Geist waltet darin; Humor und Satire gesellen sich dazu und reißen dem Wahn, der Lüge, dem trügerischen Schein die Masken ab. Holbeins „Totentanz" ist keine religiöse Schöpfung im strengen oder vollends im kirchlichen Sinne; aber es lebt in ihm eine tief sittliche Grundanschauung, welche mahnend und läuternd auf das Volksgemüt wirken mußte. Trat es auch im katholischen Frankreich zuerst ans Licht und wendet sich der Urheber der französischen Vorrede auch mit seiner Widmung an die Äbtissin eines dortigen Nonnenklosters, so bleibt es doch ewig ein echtes Kind des Reformationszeitalters und ein klassisches Denkmal deutscher Kunst.



64. Der Ackersmann. Holzschnitt aus H. Holbeins „Totentanz".

Den Bibelbildern und dem Totentanz gehen zwei Folgen von Initialen zur Seite, welche dieselben Gedankenreihen in geistvollen Variationen wiederholen: das Alphabet mit den Bildern des Alten Testaments (Woltmann, Nr. 25) und das Todesalphabet (ebendas. Nr. 252). Namentlich die letzteren erheben sich in der Kraft des Ausdrucks und der Lebendigkeit der Schilderung womöglich noch über das Niveau der größeren Kompositionen und leisten in geschickter Benutzung des winzigen Raumes das Unglaublichste. Sogar die figurenreiche Darstellung des Weltgerichts fügt sich als Zierbild des letzten Buchstabens im Alphabet scheinbar ganz zwanglos in die nur 2½ Centimeter im Quadrat messende Bildfläche ein. Die xylographische Ausführung dieser berühmten Initialen ist gleichfalls das Werk Hans Lützelburgers.

Auch einige der schönsten Einzelblätter entstammen der nämlichen Zeit und Meisterhand. So vor allem die prächtige Titeleinfassung für Bugenhagens Kommentar der Psalmen (v. J. 1524) mit ihren flott und breit gezeichneten Schnörkeln (Woltmann, Nr. 212). Sodann der Buchtitel mit der „Speisung der Viertausend", ein

Wunderwerk der Kleinkunst mit einer unabsehbaren Menge lebhaft bewegter Figürchen (ebendas. Nr. 214). Ferner das großartige Blatt mit dem unter dem Kreuze zu Boden sinkenden Christus, das uns nur in einem einzigen Drucke des Baseler Museums erhalten ist (ebendas. Nr. 193). Endlich die beiden gegen Mißbräuche der Klerisei gerichteten seltenen Holzschnitte: „Christus und das wahre Licht“ und „Der Ablaßhandel“ (ebendas. Nr. 195 und 196; verkleinert nachgebildet Bd. I, S. 237 und 238). Sie sind besonders wichtig als Zeugnisse für Holbeins Verhältnis zur Reformation. Es ist möglich, daß das berühmte große Blatt mit Erasmus im Gehäuse („Erasmus Roterdamus in ein Ghüs“) gleichfalls in die erste Baseler Epoche Holbeins fällt (ebendas. Nr. 206; abgebildet nach dem Originalstock Bd. I, S. 357). Wir sehen da den berühmten Humanisten unter einem reichverzierten Pfeilerbau stehen, mit der Rechten auf den römischen Grenzgott Terminus, sein Sinnbild, gestützt. Stammt das Blatt aus dieser frühen Zeit, so würde es auch von Lützelburger geschnitten sein können, dessen es in jedem Betracht würdig ist. Für den allerdings bedeutend vorgeschrittenen Stil der Ornamentik, in welchem Rumohr eine französische Hand erblicken wollte, bleibt die völlig befriedigende Erklärung noch ausständig. —

Was Holbein während seines Aufenthaltes in England schuf, hat zu dem Ruhme seines Baseler Holzschnittwerkes nur wenig hinzugefügt und in keinem Punkte die Leistungen seiner Jugendjahre übertroffen. Er geht fast gänzlich auf in der Bildnismalerei; nebenher laufen köstliche Entwürfe für Kunsthandwerker. Aber ganz unfruchtbar für den Holzschnitt bleiben seine späteren Jahre trotzdem keineswegs. Die erste vollständige englische Übersetzung der Heiligen Schrift, Coverdales Bibel von 1535, ist mit einer Titelrandzeichnung von Holbein geschmückt. Der Stil und die Anordnung der kleinen Scenen, unten durch den thronenden Heinrich VIII. unterbrochen, erinnern lebhaft an Holbeins Kompositionen aus der frühen Baseler Zeit (Woltmann, Nr. 237, mit Abbildung auf dem Widmungsblatte des I. Bandes.) Der Holzschnitt ist das Werk eines Schweizer Xylographen; auch der Druck wurde dort (bei Christof Froschauer in Zürich) besorgt. Dasselbe gilt von dem noch schöneren Büchertitel mit Christi Auferstehung, der uns in einem Probedruck des Münchener Kabinetts erhalten ist (ebend. Nr. 238). Von englischen, noch wenig geschulten Holzschneidern rühren dagegen die drei kleinen Blättchen her, welche Holbein zu den Illustrationen von Cranmers Katechismus beisteuerte (ebend. Nr. 197—199). Man kann sie nur als geistreiche, flott hingeworfene Skizzen hinnehmen. Auch das kleine reformatorische Flugblatt mit Christus als gutem Hirten, der Profilkopf des Sir Thomas Wyatt, das reizend erfundene Buchdruckersignet des Reinhold Wolfe (Woltmann I, S. 400 ff.) gehören in die gleiche Kategorie. Das xylographische Hauptwerk aus Holbeins englischer Epoche ist der große Holzschnitt in Halls Chronik, deren erste Ausgabe 1548 erschien. Dafür hat wieder ein Baseler Xylograph, der Meister I. F. eintreten müssen, dessen Monogramm am Sockel der Umrahmung steht.*) Die Komposition erinnert in der Anordnung und Verzierung an den „Erasmus im Gehäuse“. Die Hauptdarstellung zeigt den König Heinrich VIII. Rat haltend in einem reich ausgeschmückten Renaissancegemach, mit weit gespreizten Beinen auf einem prächtigen Throne sitzend, umgeben von seinen Räten, die teils

*) Vergl. A. Woltmann, a. a. O. I, 211 und Vögelin, Repert. V, 181 ff.

einander zuflüstern, teils aufmerksam zuhören oder in Nachdenken versunken sind. Das Blatt zeigt in der charakteristisch aufgefaßten Gestalt des Königs, in den ausdrucksvollen Köpfen und Gesten seiner Umgebung und in den meisterhaft gezeichneten Details aller Nebensachen den Künstler auf der Höhe seiner Kraft. — Die Thätigkeit Holbeins für die englische Buchillustration ging an den dortigen Xylographen nicht spurlos vorüber. Wir beobachten zu seinen Lebzeiten einen kurzen Aufschwung. Aber in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts war derselbe schon vorbei. Erst die neueste Zeit hat bekanntlich den national-englischen Holzschnitt zur Blüte gebracht.

4. Andere schweizerische, rheinische und süddeutsche Künstler.

a. Urs Graf und seine Landsleute.

Als Holbeins Gestirn am Kunsthimmel Basels aufging, standen an demselben zahlreiche kleinere Lichter, denen an dem Glanze der schweizerischen Holzschneidetechnik und Buchillustration ihr bescheidener Anteil gebührt. Auch die Geschichte des Kupferstichs erfährt aus diesem Kreise ihre Bereicherung.

Die namhafteste einheimische Persönlichkeit des Baseler Künstlerkreises vom Anfange des sechzehnten Jahrhunderts ist der Goldschmied, Münzstempelgraveur und Formschneider Urs Graf aus Solothurn (ca. 1487 — ca. 1529). Er stand 1507 in Zürich bei einem Goldschmied Leonhard Tüblin in Arbeit und scheint sich einige Jahre später in Basel niedergelassen zu haben, wo wir ihn seit 1509 für dortige Buchdrucker thätig finden.*) 1511 verehelicht er sich und wird ein Jahr später Baseler Bürger. Aber zum ruhigen, ehrsamen Leben scheint seine Natur wenig geeignet gewesen zu sein. Wiederholt geht aus den Gerichtsprotokollen der Stadt hervor, daß er in allerhand unsaubere Händel verwickelt war; vor allem scheint er dem Raufen und Reislaufen sehr zugethan gewesen zu sein: sein Name findet sich auf der Liste der Bürger, welche gegen der Ratsherren Verbot 1515 mit dem schweizerischen Heere gegen Franz I. zu Felde zogen und an der mörderischen Schlacht von Marignano Teil nahmen. Ein wilder, frivoler Zug geht denn auch durch seine Kunst, und mit ebenso viel Sachkenntnis wie Behagen schildert er durch Pinsel, Stift und Feder das wüste Treiben und Gebaren der Landsknechte mit ihrem Gefolge von liederlichen Dirnen und Troßbuben. Er ist einer der ersten, welcher die Tracht und Bewaffnung der wilden Kriegsgesellen mit den breiten bärtigen Gesichtern, dem phantastisch geschlitzten Kostüm, dem langen Spieß und mächtigen Zweihänder, in derb charakteristischer Weise dargestellt hat. Daß Urs Graf auch für die Kehrseite dieser lärmenden Welt ein offenes Auge hatte, mag der in unserer Tafel reproduzierte Holzschnitt „Der Tod und die Landsknechte“ (His, Nr. 280: Der lauernde Tod) veranschaulichen. Im Vordergrunde stehen zwei der üppigen Gestalten in ihrer vollen Pracht; daneben im

*) Ed. His in Naumanns Archiv XI, 81 ff. und insbesondere in Zahns Jahrb. f. Kunstwiss. V, 257 ff. und VI, 145.

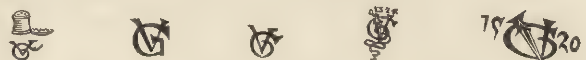


Der Tod und die Landsknechte. Holzschnitt von Urs Graf.

(Berlin; königl. Kupferstichkabinett.)



Grase sitzt eine Schöne mit ihrem Hündchen. Darüber hat in den Zweigen eines dürren Baumes Freund Hein sich niedergelassen und zeigt grinsend auf das Stundenglas mit dem Raben, das er mit der Linken hält. Am Baumstamme sehen wir das Monogramm des Künstlers und die Jahreszahl 1524. Im Hintergrunde dehnt sich eine liebliche Landschaft mit See, Gebirg und zahlreichen Baulichkeiten aus. Diese Landschaften, meist von ausgesprochen schweizerischem Charakter, nicht selten mit gewissen Anklängen an Dürer, bilden einen besonderen Reiz der Blätter Urs Grafs. Außer dem Nürnberger Meister, dessen „Maria auf der Rasenbank“ (B. 34) er in Kupferstich kopierte, hat in jungen Jahren besonders Martin Schongauer mächtig auf ihn eingewirkt. Sein Stecherwerk weist mehrere Nachbildungen von Blättern des Kolmarer Meisters auf. Auch in seinen frühen Holzschnitten ist dessen Einfluß zu spüren, z. B. in der für Knoblouch in Straßburg gezeichneten „Passion,“ welche überhaupt für die Studienzeit und für das allmähliche Heranwachsen der Kraft Urs Grafs von Interesse ist. Eines der fünfundzwanzig Blätter dieser Folge hat sich als von dem Meister Johann Wechtlin von Straßburg gezeichnet erwiesen. Die Ausführung der übrigen fällt in die Jahre 1503—1506. Um diese Zeit pflegt Urs Graf seine Werke mit den getrennten Initialen seines Namens: zu bezeichnen. Später treten dafür die verschiedenen Formen des verschlungenen Monogramms ein, bisweilen unter Hinzufügung der Boraxbüchse, um den Kupferstecher anzudeuten:



Aus der großen Menge der Werke Urs Grafs, welche an Stichen, Niellen, Einzelholzschnitten und Buchillustrationen, nebst Titeln und Initialen, gegen 400 Nummern umfassen, sei zunächst noch die Folge von vierzehn Holzschnitten zu den berüchtigten Berner Jetzerhändeln hervorgehoben. Der Meister schildert in drastischer Weise den frechen Mönchsbetrug mit dem Bruder Hans Jetzer, aus dem die Oberen des Berner Dominikanerklosters einen neuen Heiligen machen wollten, und illustriert alle Phasen des Prozesses, den man gegen die Urheber anstrengte, bis zu deren Flammentod auf dem Scheiterhaufen mit grausamer Naturwahrheit. — Unter den Baseler Druckern, für welche Graf thätig war, begegnen uns natürlich die Namen aus Holbeins Kreise wieder. 1509 zeichnet er für Adam Petri fünfundneunzig kleine Holzschnitte zu der Postille (Predigtsammlung) des Guilielmus und entwirft 1511 für denselben Verleger die sechzehn vortrefflich gezeichneten Blätter zum Leben des heil. Beatus („Sant Batten“). Amerbach, Petri und Froben gemeinsam geben in demselben Jahre die Konstitutionen und Dekretalen der Päpste Clemens V., Bonifaz VIII. und Gregor IX. heraus. Dafür zeichnet Graf einen großen Titelholzschnitt mit der Gestalt des thronenden Papstes (der in den drei Büchern nur den Namen wechselt), eine seiner gelungensten Kompositionen. Auch für die bei Petri 1519 und 1520 erschienenen Predigten Luthers hat er einige Blätter geliefert, und in den letzten Lebensjahren auch mit Straßburger Druckern Verbindungen angeknüpft. — Das Ornamentale in den Buchverzierungen Urs Grafs zeigt, wie groß der durch Holbein herbeigeführte Fortschritt war: es ist ohne jeden Reiz und jede Feinheit, ein äußerliches Nachsprechen aufgegriffener Formen. Der Künstler scheint den Mangel seiner Phantasie durch

Frechheit haben verdecken zu wollen. Manche seiner Titelbordüren und Zierleisten sind von so cynischer Nacktheit der Erfindung, daß wir uns nicht genug wundern können über die Harmlosigkeit, mit welcher man damals derartige Bilder auf Büchern des ernstesten gelehrten Inhalts dem Publikum zu bieten, ja selbst dem Papste zu dedicieren wagte. Als ein Beispiel für viele diene die Titeleinfassung von 1519 mit Pyramus und Thisbe, dem Urteil des Paris, dem Zauberer Virgil u. a. (Butsch, Bücherornamentik, Taf. 99).

Ein Meister von verwandter, aber höherer Bildung und Geschmacksrichtung ist Nikolaus Manuel Deutsch von Bern (c. 1484—1530). Er zeigt sich als Dichter und Künstler wie als Staatsmann und Krieger vielgewandt, nahm regen Anteil an dem geistigen Leben seiner Vaterstadt, gehörte zu den Stützen der schweizerischen Reformation.*) Seine Denkungsweise war ernster, seine Empfindung feiner als die seines derben Baseler Zeitgenossen. Aber in der Stoffwahl und Behandlung ihrer Bilder und Zeichnungen waltet ein gemeinsamer Zug. Über Nik. Manuels Zeichnungen, von denen besonders viele für Glasgemälde bestimmt waren, bietet das Baseler Museum den reichsten Überblick. Auch er schließt sich an Dürer an und erfährt später Einwirkungen von Hans Baldung, besonders von dessen Helldunkelschnitten. Besonders tief sind jedoch alle diese Anregungen nicht gegangen. Die zehn Holzschnitte, die wir ihm mit Sicherheit zuschreiben dürfen (B. VIII, 468 ff.), stellen die klugen und die thörichten Jungfrauen dar und fallen sämtlich in das Jahr 1518. Wir geben davon (Abb. 65) ein Beispiel, das außer dem Datum auch das charakteristische Monogramm des Künstlers zeigt. Die Damenwelt, die uns Manuel hier schildert, besonders in den fünf Blättern der „thörichten“ Jungfrauen, — die unsrige ist die zweite aus der Reihe der „klugen“ — trägt in Kostüm und Haltung völlig das Gepräge der Zeit. Bald glauben wir eine vornehme Dame in der reichen Berner oder Baseler Modetracht, häufiger aber noch eine jener lockeren Kurtisanen oder Marketenderinnen vor uns zu haben, welche den eidgenössischen Kriegern das Lagerleben versüßten. Auch hier, wie auf den Blättern des Urs Graf, haben die landschaftlichen Hintergründe mit Schweizer oder Schwarzwälder Motiven einen ganz besonderen Reiz. Die technische Ausführung der Holzschnitte ist vortrefflich. In späteren Jahren hat Nikolaus Manuel auch mehrfach zu seinen satirischen Dichtungen die Titel gezeichnet und zwei dieser Entwürfe sind uns erhalten. Was Passavant (P.-Gr. III, 434) ihm an Buchvignetten und Bordüren sonst noch zuschreiben will, ist von zweifelhafter Provenienz.

Nikolaus Manuel hatte drei Söhne und drei Töchter. Einer der Söhne, Hans Rudolf Manuel, folgte der künstlerischen Laufbahn seines Vaters und lieferte gleichfalls zahlreiche Zeichnungen für Glasgemälde und Holzschnitte, welche dem Stile der Kompositionen des Vaters äußerlich nahe kommen, aber an Genialität weit hinter ihnen zurückstehen. Der größte von ihm gezeichnete Holzschnitt stellt in sechs Blättern (zusammen 116 × 46 cm groß) die Schlacht von Sempach dar (Baseler Sammlung). Mehrere kleinere Blätter geben Einzelgestalten von Eidgenossen in kriegerischer Tracht.

*) Nikolaus Manuel Deutsch als Künstler. Von Dr. Berthold Haendcke. Frauenfeld 1889; Ed. His, Gaz. de Beaux-Arts, 1890, Oct. p. 311 ff., wo auch die ältere Litteratur über den Meister ihre Würdigung findet.



65. Eine der klugen Jungfrauen. Holzschnitt von Nikolaus Manuel.

Auch ein Teil der Illustrationen von Sebastian Münsters Kosmographie rührt von Hans Rudolf Manuel her. Die Holzschnitte tragen sein aus den Anfangsbuchstaben H. R. M. D. zusammengesetztes Monogramm.*)

Hans Leu von Zürich ist neuerdings für eine Anzahl von Holzschnitten in Anspruch genommen worden, welche das Zeichen H. L. tragen und zum Teil früher dem Dürer zugeschrieben wurden.**) Hans Fries von Freiburg und die übrigen tüchtigen schweizerischen Maler dieser Epoche sind bisher als Kupferstecher und Holzschnittzeichner nicht nachgewiesen; auch über manchem der gleichzeitigen Monogrammisten, z. B. über den Meistern ·N·H·HF und VS (B. VII, 547 ff., Woltmann, Gesch. d. deutsch. Kunst im Elsaß, S. 272 und Muther a. a. O. S. 267), liegt noch völliges Dunkel. In der Buchillustration wirken bis gegen die Mitte des Jahrhunderts die Holbeinschen Traditionen fort. Seine Holzschnitte werden immer von neuem reproduziert, von namenlosen Schülern nachgezeichnet und umgebildet.

b. Der Straßburger Holzschnitt bis auf Johann Wechtlin.

Wir haben bereits am Schlusse des ersten Abschnitts dieser Darstellung der Straßburger Buchillustration in Kürze gedacht. Hier muß nun etwas eingehender davon gehandelt werden, weil mit dem Beginne des 16. Jahrhunderts auch dort künstlerische Persönlichkeiten von selbständiger Kraft in die Entwickelung eingreifen.

Die Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß steht in altem, innigem Verbande mit der schweizerischen und der schwäbischen Schule. Straßburg und Basel arbeiteten gemeinsam an dem Fortschritte des geistigen Lebens der Nation; der Humanismus fand hier wie dort den günstigsten Boden; die jüngeren Vertreter desselben werden nach Luthers Auftreten die entschiedensten Anhänger der Reformation. Das alles drängt zur Entwickelung des Buchdrucks und fördert zugleich die gedruckte Illustration. Wir lernten Sebastian Brant in seinem Wirken für das illustrierte Buch in Basel und Straßburg kennen. An ihn reiht sich Johann Geiler von Kaisersberg, der berühmte Prediger am Straßburger Münster, der für seine volkstümliche Beredsamkeit in dem gedruckten Bilde den wirkungsvollsten Bundesgenossen erkannte und pflegte. Dazu kommen die Bahnbrecher der Naturwissenschaften, ein Hans von Gerßdorf und Otto Brunfels, welche für ihre chirurgischen Werke und Kräuterbücher die Hilfe des Holzschnittes in Anspruch nehmen. Endlich die Satiriker im Stile des „Narrenschiffs,“ wie der Franziskaner Johannes Pauli mit seinen Schwänken („Schimpf und Ernst“ 1522), und der pfäffische Polterer gegen die Reformation, Thomas Murner.

Die Straßburger Buchdrucker haben sich dieses regen Treibens mit Erfolg zu bemächtigen gewußt. Neben Johann Grüninger, dessen oben (S. 81) kurz gedacht wurde, entwickelten besonders Bartholomäus Kistler, Matthias Hupfuff, Johann Knoblouch und Johannes Schott eine höchst rührige Thätigkeit in

*) Haendcke a. a. O. S. 115—116.

**) Pass. P.-Gr. III, 340; Hirth u. Muther, Meister-Holzschnitte, Taf. 112 u. 113. Vergl. auch des Letzteren Bücher-Ill. S. 225 und Vögelin, Neujahrsbl. d. Stadt-Bibliothek in Zürich, 1873, 1879—1882.

der Herstellung sowie auch im Vertrieb illustrierter Bücher und Einzelholzschnitte.*) Die Blütezeit dieser Offizinen dauerte bis in das dritte Dezennium des Jahrhunderts. Speciell mit der Grüningerschen Druckerei scheint eine große Holzschneiderwerkstatt verbunden gewesen zu sein, welche für den umfassenden Bedarf des Besitzers, nebenher aber auch für andere Drucker arbeitete. Grüninger hat offenbar dem weitverbreiteten Unfug entgegenwirken wollen, daß die vorhandenen Holzstöcke unzählige Male wieder abgedruckt und kopiert würden. Es finden sich nur verschwindend wenige Ausnahmen solcher Wiederholungen seiner Illustrationen. Andererseits verwendete er auch nur in seltenen Fällen Holzschnitte fremder Drucker für seine Bücher. Allerdings war es deshalb um den künstlerischen Wert der von ihm erzeugten Holzschnittware im allgemeinen noch durchaus nicht gut bestellt. Seine Illustrationen haben einen fabrikmäßigen Charakter. Sie zeigen einen bestimmt ausgeprägten Stil, der aber nicht der Ausdruck einer künstlerischen Persönlichkeit, sondern technische Tradition ist. Der stecherische Zug, die Anlehnung an die Schule M. Schongauers, welche den Straßburger Illustrationen vom Ende des 15. Jahrhunderts ihr Gepräge verlieh, macht sich auch in den Druckwerken Grüningers aus den beiden ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts noch bemerklich. Die Stileigentümlichkeiten des Kolmarer Meisters werden nicht nur in Form und Ausdruck von dem Zeichner nachgebildet, sondern auch die xylographische Behandlung folgt in bewußter Weise dem Verfahren des Kupferstechers. Sie bedient sich mit Vorliebe zarter, dünner, eng gezogener Linien; hier und da wird auch Kreuzschraffierung angewandt. Allmählich wird auf diese Weise eine bewunderungswürdige Zartheit und Feinheit der Form erreicht und in den vollkommensten Leistungen sogar farbiger Reiz und eine gewisse Geschlossenheit des Tons erzielt. In der letzten Periode von Grüningers Druckerthätigkeit bemerken wir das Einlenken in einen freieren und markigeren Holzschnittstil, welcher den Übergang zu der zweiten Epoche der Straßburger Buchillustration bildet. Bevor wir dieselbe charakterisieren, sei nur ein Wort über die wenigen Meisterzeichen eingefügt, welche wir auf Straßburger Formschneider beziehen dürfen (Muther, a. a. O. S. 214—219; Kristeller, a. a. O. S. 47). Einer der tüchtigsten darunter war der Monogrammist ES (von Nagler, Monogr. II, S. 649 auf Erhard Schlitzoc gedeutet), von welchem vier Holzschnitte in Grüningerschen Druckwerken herrühren, u. a. das interessante Titelblatt vor dem „Traktat über die Wildbäder" von Laurentius Phries (1519). Mit großer Wahrscheinlichkeit ist aus der Grüningerschen Werkstatt auch der ausgezeichnete Xylograph hervorgegangen, welcher uns als Meister Jakob von Straßburg in Venedig begegnet.**) Seine Arbeiten tragen ganz das geschilderte, vorwiegend stecherische Gepräge. Es sind drei prächtige Holzschnitte nach oberitalienischen Meistern: erstens eine große friesartige Komposition in zwölf Blättern, den Triumph des Cäsar darstellend, aus der Schule des Mantegna, v. J. 1503, zweitens eine allegorische Darstellung mit der Inschrift „Istoria Romana" und der Bezeichnung „Opus Jacobi", gleichfalls der Richtung des Mantegna zugehörig, drittens die herrliche thronende

*) Detaillierte Nachweisungen bei Dr. Paul Kristeller, Die Straßburger Bücher-Illustration im XV. und im Anfange des XVI. Jahrhunderts. Beiträge z. Kunstgesch. N. Folge. VII. Leipzig 1888. 8.

**) Passavant, P.-Gr. I, 133 ff.; Fr. Lippmann, Jahrb. d. Königl. Preuß. Kunstsamml. V, 189 ff. mit Abbildung der oben erwähnten „Istoria Romana."

Madonna mit den Heiligen Rochus und Sebastian nach Benedetto Montagna, bezeichnet auf zwei Täfelchen: „Benedictus pinxit“ und „Jacobus fecit“ in deutlicher Unterscheidung des Malers und des Xylographen.*) Die vergleichende Prüfung der drei Blätter ergiebt, daß Meister Jakobs in streng zeichnerischer Schulung herangebildete Technik sich vortrefflich dazu eignete, sowohl die monotone Strichbildung der Mantegnesken Schule als auch die den Formen sich inniger anschmiegende Weise des Montagna stilgetreu wiederzugeben.

Allmählich bereitete sich nun aber, wie gesagt, auch in Straßburg der Übergang zu einer freieren, mehr holzschnittmäßigen Behandlung der Schnitte vor. Imitierte man früher die Technik des Stichels, so zeigt nun jeder Strich den Zug des Schneidemessers im Holze. An die Stelle der feinen, engen Strichlagen der älteren Schule treten die breiten, dicken, weitgezogenen Schraffierungen, wie sie in dem Nürnberger und Augsburger Holzschnitt aus der Schule Dürers und Burgkmairs ihre Ausbildung erfahren hatten. Namentlich die Druckwerke von Kistler, Hupfuff, Knoblouch und Johann Schott liefern die Belege für diese Wahrnehmung. Sie und andere elsässische Firmen beschäftigen wiederholt auch Zeichner anderer Schulen: Urs Grafs Erstlingswerk, die oben besprochene Passion von 1506, erschien in Straßburg bei Knoblouch; Hans Schäuffelein zeichnete für die Offizin Thomas Anshelms in Hagenau die 47 schönen Holzschnitte seines Evangelienbuches (1516). Aber vor allem entscheidend für den freieren Aufschwung des Holzschnitts im Elsaß war das Auftreten einer Persönlichkeit von höherer Natur, des Straßburger Malers und Formschneiders Johann Wechtlin. Mit ihm gelangt die Renaissance in ihrer frischen Jugendkraft und Formenschönheit auch hier zum vollen Durchbruch.

Johann Wechtlin (Wächtlin) ist uns fast nur durch seine Werke bekannt.**) Biographische Notizen über ihn finden sich äußerst spärlich. Er war der Sohn eines gleichnamigen Geistlichen, wie wir aus der vom 16. November 1514 datierten Urkunde erfahren, die seine Aufnahme in die Straßburger Bürgerschaft bekundet. Schon zwei Jahre später tritt er als einer der sieben „Ehrbarn“ seiner Zunft auf, welche am 9. Juni 1516 eine neue Meisterstückordnung durchsetzten.***) Ein dadurch entstandener Zwist mit Hans Hage, der sich den Satzungen nicht fügen wollte, ward durch Schiedsspruch vom 21. Oktober 1517 beigelegt. Auch 1519 tritt er noch einmal in einem Zunftstreite zwischen den Malern und den Goldschmieden der Stadt hervor. Die Zeugnisse über seine künstlerische Thätigkeit beginnen mit dem Jahre 1506. Da nimmt er Teil an Knoblouchs erwähnter Holzschnitt-Passion, deren Bilder im übrigen von Urs Graf herrühren. Wechtlin zeichnete dafür das Blatt der „Auferstehung“. Vom Jahre 1508 datiert sodann die Folge der 30 Holzschnitte zu Knoblouchs „Leben Christi“

*) Verkleinerte Nachbildung bei Henri Delaborde, La gravure en Italie avant Marc-Antoine, pag. 231.

**) Passavant, P.-Gr. III, 327 ff.; L. Schneegans in Naumanns Archiv, II, 148; A. Woltmann, Gesch. d. deutsch. Kunst im Elsaß, S. 273 ff.

***) In der Urkunde heißt es: „Die Ehrbarn der Meisterschafft des Mallerhandtwerks bei uns, nemlich Hans von Metz, Peter Schwin, Hans Hebell von Lorch, den man nennt Hans von Zabern, Hans Wächtle, Veltin Zypffell, Erhardt Schlitzoc und Hans von Francfort unser Bürgern.“



Symbol des Todes. Zweifarben-Holzschnitt von Hans Wechtlin.

(Berlin; königl. Kupferstichkabinett.)



(vervollständigt aus U. Grafs Passion und von des letzteren Hand mit einem Titel versehen). Auf einer späteren undatierten Ausgabe mit lateinischen Versen von Chelidonius lesen wir den Namen des Künstlers („cum figuris artificiosissimis Joannis Vuechtelin"). Unter seinen Holzschnitten profanen Gegenstandes zählen zu den merkwürdigsten die drei anatomischen Abbildungen in dem 1517 bei Johann Schott in Straßburg gedruckten „Feldtbuch der Wundtartzney" von Hans von Gerßdorf, von denen die zwei ersten in Folio gleichzeitig auch als fliegende Blätter erschienen.

Diese tragen in gereimten Unterschriften Wechtlins Namen. Vergleicht man die übrigen Illustrationen des Buchs mit den anatomischen Bildern*), so ergiebt sich, daß alle von Wechtlin gezeichnet sind. Man findet darunter die verschiedensten Darstellungen interessanter Operationen, Werkzeuge u. dgl., und gegen den Schluß einen der besten Holzschnitte des Meisters: einen heil. Antonius, zu dem ein Lahmer um Behütung vor seinem „schweren Brunst" (dem Antoniusfeuer, einer bösartigen Rose) fleht.

Wir dürfen Wechtlin zugleich als den Holzschneider der von ihm gezeichneten Blätter betrachten. Er bildet eine Ausnahme von der damals herrschenden Regel und folgt den Gebräuchen der früheren Zeit, die sich in Straßburg überhaupt lange aufrecht hielten. (Kristeller, a. a. O. S. 4.)

Besonders charakteristisch für Wechtlins kunstgeschichtliche Stellung sind die von ihm gezeichneten Titeleinfassungen und sonstigen ornamentalen Umrahmungen. In einigen derselben lebt noch der Geist der Spätgotik, während andere die edelste Frührenaissance zeigen. Wir geben in Abb. 66 ein Beispiel der ersteren Art in der Titelbordüre zur „Summa angelica" des R. Beck v. J. 1515, nach Butsch, Bücherorn. Taf. 70.**) Das knorrige Astwerk, von Wein umrankt, mit spielenden Kindern und allerhand Getier, erinnert an Dürers ornamentale Kompositionen. Den reinen Renaissancestil atmet dagegen das schöne, auf unserer Tafel wiedergegebene Helldunkelblatt mit dem Totenkopfe: zierliches Flächenornament steigt an den beiden seitlichen Pilastern empor; zwischen den Putten, welche auf dem verkröpften Gesimse sitzen, erhebt sich ein venetianischer Halbrundgiebel mit Muschelverzierung.

Der Helldunkel- oder Zweifarbenholzschnitt, in welchem das Blatt ausgeführt ist, wurde von Wechtlin mit großem Geschick angewendet, zur Nachahmung von Federzeichnungen auf bläulichem oder bräunlichem Papier mit aufgesetztem Weiß, wie man sie damals liebte. Man kennt im ganzen elf solche Schnitte von seiner Hand.***) Ihre technische Vollendung erklärt die hohe Schätzung, in der sie stehen. Stilistisch erweist sich der Künstler darin nicht immer auf gleicher Höhe. Er hat offenbar von Dürer mächtige Einwirkungen erfahren, zeitweilig auch wohl von Hans Baldung.

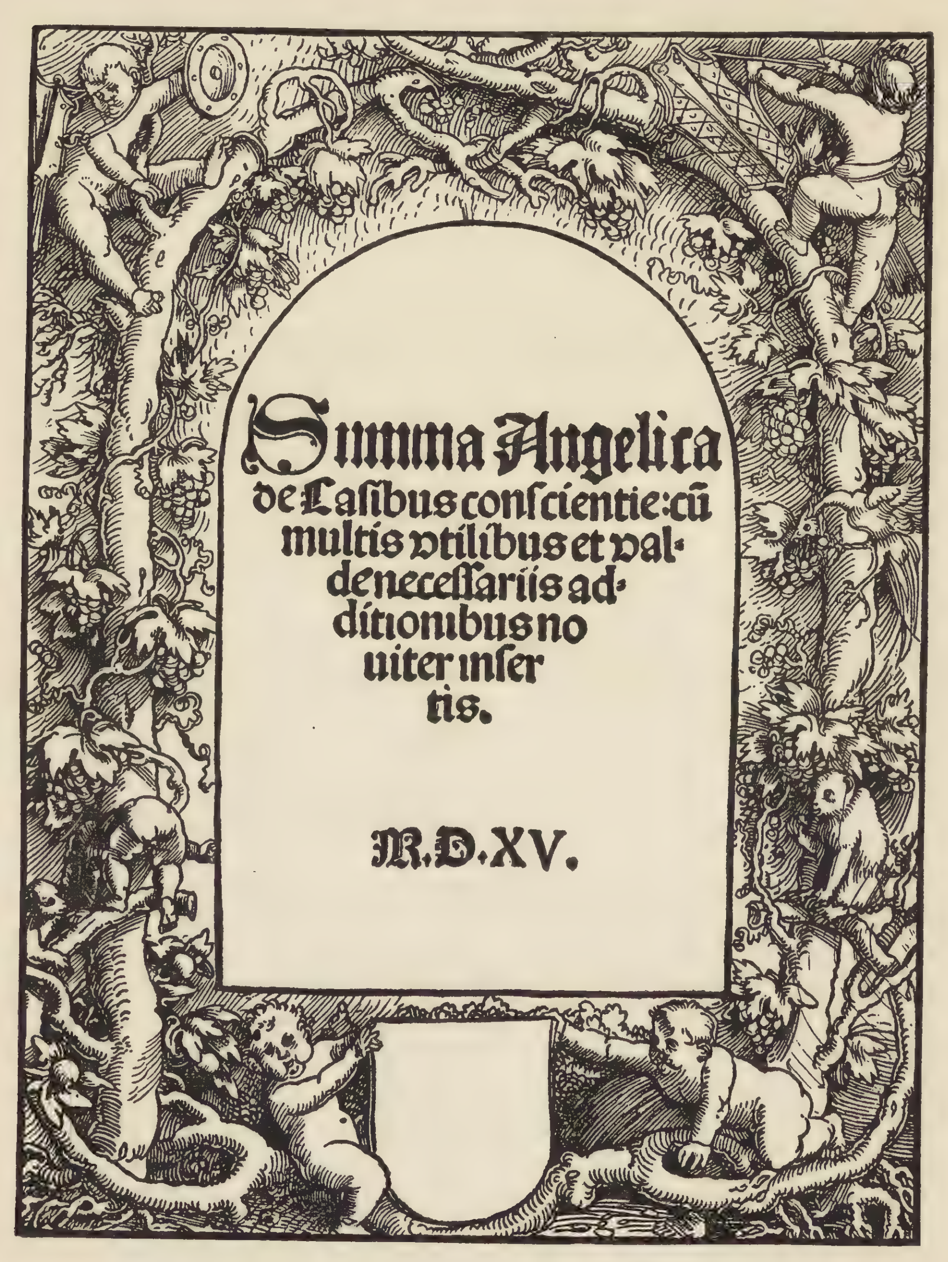
---

*) Über die Einzelheiten derselben vgl. Choulant, botanische und anatomische Abbildungen des Mittelalters, in Naumanns Archiv, III, 272 ff. und 324 ff.

**) C. Schmidt, Zur Geschichte der ältesten Bibliotheken und der ersten Buchdrucker zu Straßburg, S. 137.

***) Bartsch, VII, S. 449, Nr. 1—10; Pass. S. 334, Nr. 57; H. Loedel, Des Straßburger Malers und Formschneiders Johann Wechtlin, genannt Pilgrim, Holzschnitte in Clairobscur, nebst Bemerkungen über die Erfindung desselben und einem Briefe von Sotzmann. Leipzig, R. Weigel. 1863. Fol.

Sein Studium des Nackten, seine Versenkung in die landschaftliche Natur treten vielfach in ansprechender Weise hervor. Aber es fehlt der starke persönliche Zug, um



66. Titeleinfassung zur Summa Angelica. Holzschnitt von Johann Wechtlin.

diesen Elementen ihr einheitliches Gepräge zu verleihen. Eine von Wechtlins gelungensten Kompositionen ist die Madonna im Garten (B. 2), die unsere Tafel wiedergiebt. Das Stück Rasen mit den spielenden Häschen, dem pickenden Vogel, dem

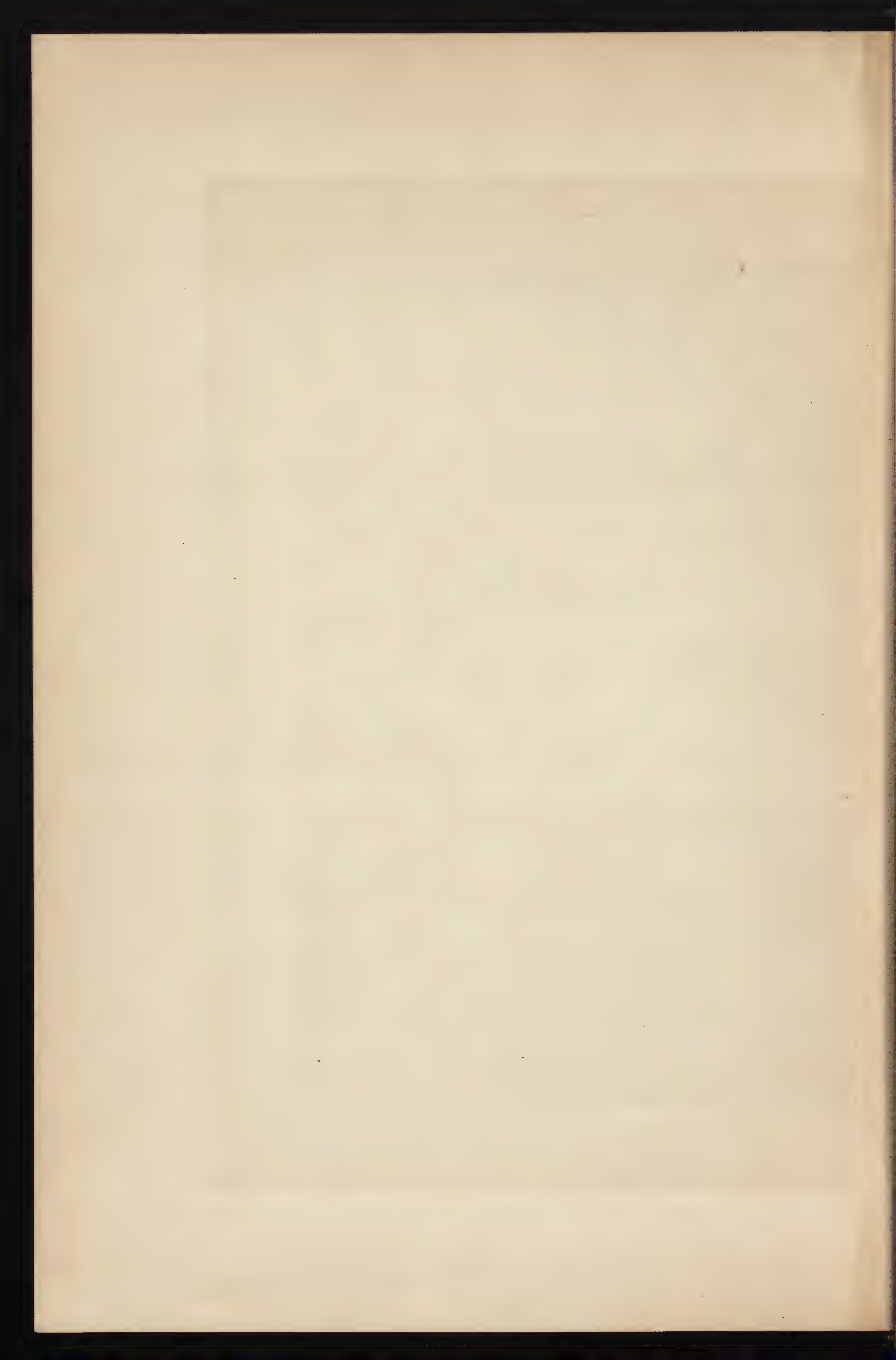






Die heil. Jungfrau im Garten. Farbenholzschnitt von Hans Wechtlin.

(Berlin; königl. Kupferstichkabinett.)



Wein und den sonstigen hübschen Einzelheiten, vornehmlich aber der Ausblick auf die Meeresbucht und ihre felsigen Gestade geben dem Bilde der heil. Jungfrau einen idyllischen Reiz und entschädigen uns für die Leerheit ihres Antlitzes und manche sonstigen Mängel. — In einem zweiten Marienbilde, der Madonna in der Nische (B. 3), tritt der Einfluß der venetianischen Renaissance als der herrschende Zug hervor. — Der sitzende Orpheus, dem die Tiere lauschen (Bd. 8), hat wieder nur den Wert eines landschaftlichen Stimmungsbildes. — An Dürers „Ritter, Tod und Teufel" gemahnt der durch den Wald dahinreitende Gewappnete mit seinem Fußknecht zur Seite (B. 10). Doch wird auch hier jede tiefere Innerlichkeit vermißt: die poetische Vision verwandelte sich in einen einfachen Ausschnitt aus der wirklichen Welt.

c. Hans Baldung Grien und andere Rheinländer.

Was ihm an innerer Wahrheit und Poesie gebrach, das wurde dem Straßburger Bilddruck durch das Eingreifen des großen Meisters zu teil, dessen Name über diesem Abschnitte steht. Die Zeitgenossen stellten ihn in gleiche Höhe mit Dürer, Holbein und Cranach. Wie sehr Dürer ihn schätzte, beweist die oben erwähnte Thatsache, daß er Hans Baldungs Holzschnitte mit nach den Niederlanden nahm, um sie dort mit seinen eigenen an den Mann zu bringen. Die Locke Dürers, die wir noch besitzen, befand sich als Zeugnis ihrer Freundschaft einst in Baldungs Hand. Selbstverständlich ging ein Hauch von Dürers Wesen in die Kunst des nur um wenige Jahre jüngeren Genossen über, und die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen, daß dieser als Schüler oder Gehilfe eine Zeitlang in der Werkstatt des Nürnberger Meisters gearbeitet hat. Außerdem scheint insbesondere Mathias Grünewald von Aschaffenburg bestimmenden Einfluß auf Hans Baldung ausgeübt zu haben. Aber in diesem lebte vor allem ein eigenartiger Künstlergeist. Er offenbart sich am glänzendsten in seinen Gemälden und Zeichnungen; er findet auch in seinen Kupferstichen und zahlreichen Holzschnitten einen charakteristischen Ausdruck.

Aus einer schwäbischen Familie stammend und um 1476 geboren, siedelte sich Hans Baldung im Jahre 1509 in Straßburg an, wie das Bürgerbuch ausweist. Über seine früheren Aufenthaltsorte fehlen die bestimmten Zeugnisse. Sechs Jahre lang (1511—1517) finden wir ihn zu Freiburg i. Br. thätig. Dann aber kehrt er zu dauerndem Aufenthalte nach Straßburg zurück, erwirbt dort von neuem das Bürgerrecht und stirbt als Ratsherr der Stadt 1545.*)

Die Kupferstiche Hans Baldungs belaufen sich kaum auf ein halbes Dutzend; an Holzschnitten, die er gezeichnet, kennen wir dagegen mehr als anderthalb Hundert. Von den Stichen trägt einer („Der lüsterne Alte und das Mädchen", Eis. 3) außer dem Monogramm das Datum 1507, und auch die übrigen scheinen sämtlich in des Meisters frühere Jahre zu fallen. Sie haben noch viel von der lockeren, feinstrichigen Technik des 15. Jahrhunderts und zeigen uns den Künstler mehrfach in

*) O. Eisenmann in Jul. Meyers Allg. Künstler-Lexikon, II, 617 ff.; A. Woltmann, Deutsche Kunst im Elsaß, 278 ff. — In Aussicht steht eine Monographie über den Meister von K. Stiassny.

entschiedener Abhängigkeit von A. Dürer. In dem großen, mit Recht vor allen gerühmten Blatte „Der Stallknecht" (Eis. 2) kommt Baldung „in vollendeter Technik seinem Vorbilde Dürer am nächsten". Von höchster Schönheit und Seltenheit ist ferner das kleine runde Blättchen mit dem Schmerzensmann (Eis. 1). Die Eigenart von Baldungs Empfindung und Kompositionsweise zeigt am bestimmtesten der „Heil. Sebastian" (Eis. 4). Er steht, nur lose mit den Armen an den Baum gebunden, in kraftstrotzender Jugendfülle da, kühn und mit fast herausforderndem Blick sein Schicksal erwartend.

Dieses Kraftgefühl, zu derber Grobschlächtigkeit gesteigert, spricht auch aus den meisten Baldungschen Holzschnitten. Es wird vielen Betrachtern ein nicht immer angenehmer Anblick sein. Denn der gewaltigen Fülle und Energie geht kein entwickelter Schönheitssinn mildernd zur Seite. Aber wer tiefer eindringt, erkennt bald, daß er es nicht nur mit einer starken, sondern auch mit einer aufs gediegenste durchgebildeten Künstlernatur zu thun hat. Man kennt Baldung aus seinen Gemälden als einen so tüchtigen Zeichner mit Pinsel und Stift, daß über manchen seiner Werke heute noch von alters her der Name Dürer schwebt. Dieselbe zeichnerische Meisterschaft bewährt er natürlich auf der Holzplatte. Sie zeigt ihn uns als einen souveränen Kenner der Natur, als den schärfsten Beobachter und rücksichtslosesten Enthüller ihrer Wahrheit, freilich ohne jeden Idealismus, dafür aber mit Gemüt, mit Sinn für Humor, mit einem kühnen Drang ins Phantastische und Malerisch-Stimmungsvolle.

Der letzteren Richtung seines Talents entsprach am besten die Helldunkeltechnik, in welcher von Baldung einige der merkwürdigsten Holzschnitte der damaligen Zeit existieren. In erster Linie das großartige, in drei Farben gedruckte Blatt mit den „Drei Hexen, die sich zum Sabbath vorbereiten" (Eis. 140), welches auf unserer Tafel in Verkleinerung wiedergegeben ist. Am Baumstamm, unter dem Ast, an welchem das Täfelchen mit dem Monogramm hängt, liest man die Jahreszahl 1510. Schon Sandrart hebt das Blatt rühmend hervor und Woltmann sagt von ihm treffend: „Eine wilde, aber mächtige und kühne Phantastik offenbart sich hier, die an ähnliche Erfindungen Dürers erinnert, aber fast über sie hinausgeht. Wenige Kunstwerke der Zeit sind so geeignet, wie dieses, uns einen Einblick in die Nachtseite der deutschen Phantasie zu gewähren; es ist volkstümlich seinem Stoffe nach, aber zugleich dämonisch." — Daß der Straßburger dem Nürnberger Meister auch im Gebiete der hohen und von tragischem Ernst erfüllten Kunst bis zur Verwechselung nahe kam, zeigt der große, von uns gleichfalls verkleinert reproduzierte Zweifarbenholzschnitt „Christus am Kreuz" (Eis. 13), der auf Grund eines gefälschten Monogramms von Bartsch als Nr. 57 dem Werke Dürers eingereiht wurde, bis man seinen wahren Urheber erkannte.*) Der Adel der Typen, die Tiefe der Empfindung und die meisterhafte Durchbildung des Nackten wie der Gewandung machen es erklärlich, wie die Täuschung sich so lange halten konnte. — Von den sonstigen Helldunkelschnitten Hans Baldungs müssen noch besonders hervorgehoben werden: der Sündenfall (Eis. 3) und das reizende Idyll der lesenden Madonna am Baumstamme mit den spielenden Engeln in „anmutiger, echt

*) Thausing, in Zahns Jahrb. f. Kunstwissensch. II, 211 ff.

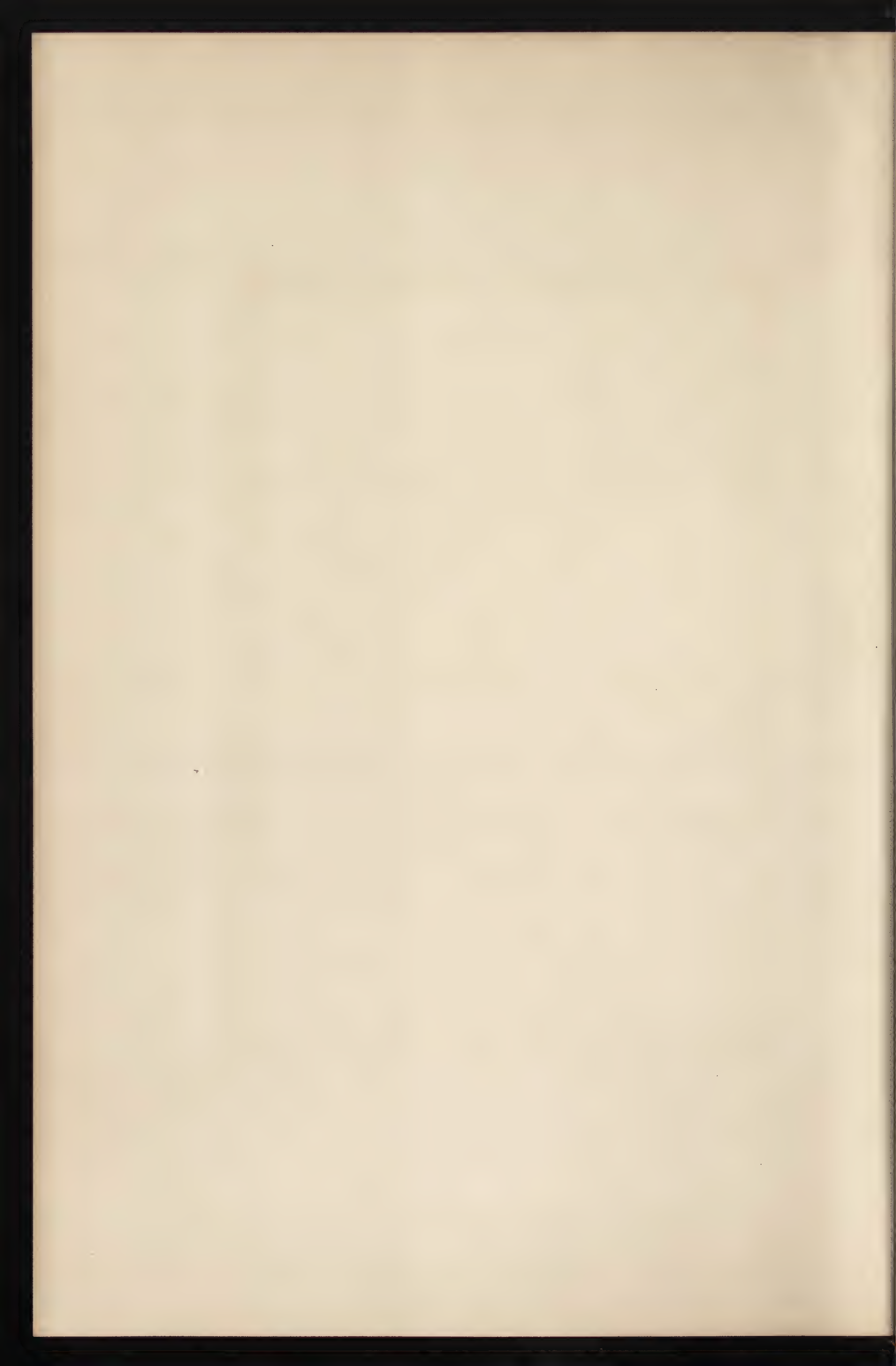


Christus am Kreuz.
Holzschnitt von Hans Baldung Grien.





Vorbereitung zum Hexensabbat.
Holzschnitt in zwei Platten von Hans Baldung Grien
(Berlin; königl. Kupferstichkabinett.)



elsässischer Landschaft" (Woltmann; Eis. 8); einer der lustigen Engelknaben, der mit dem Kopf nach unten sich die Gegend verkehrt anschaut, ist für Baldungs Freude an solchen kühnen Stellungen und Verkürzungen sehr charakteristisch. — Dafür zeugt u. a. auch das Blatt mit dem auf dem Boden ausgestreckt schlafenden Stallknecht, den ein altes Weib mit der Fackel weckt (Eis. 147). Bartsch, durch das aus H und B zusammengesetzte Monogramm HB getäuscht, hatte dasselbe dem Werke des Hans Brosamer eingereiht. Auch Baldung wendete jedoch nicht selten jenes Zeichen an, außer den zwei anderen, dem obigen, das aus H und G und dem folgenden, das aus H, B und G gebildet ist: HGB

Von den übrigen, für Schwarzdruck bestimmten Holzschnitten Baldungs hat er die meisten als Buchillustrationen für Straßburger Verleger gezeichnet, vornehmlich während der ersten Jahre seines dortigen Aufenthaltes (Muther, Bücherillustr. S. 212 ff). Wir nennen die sechs Blätter zu dem Buch „Granatapfel" des Geiler von Kaisersberg (gedruckt bei Grüninger 1510, bei Knobloch 1511 und 1516), darunter vor allem das liebliche Bild mit der unter ihren Frauen sitzenden und spinnenden heil. Elisabeth (Eis. 85), das noch einen „Zug von jener holden Demut, wie er Schongauers Gestalten durchdrang, bewahrt" (Woltmann), aber mit Burgkmairschen Motiven durchsetzt; ferner die 46 kleinen Holzschnitte für den 1511 bei Martin Flach gedruckten „Hortulus animae" (Eis. 89—131), mit der sehr schönen Pietà am Anfange; sodann die 1516 von Joh. Grüninger gedruckten Illustrationen zu der „Auslegung der zehn Gebote" (Eis. 73—82), von denen wir das empfindungsvolle Blatt mit dem Messe lesenden Priester in Verkleinerung wiedergeben (Abb. 67); endlich aus Baldungs späterer Zeit das Druckerzeichen Peter Schöffers v. J. 1531 und das prächtige Brustbild des Dompredigers Gaspar Hedion, aus dessen Straßburger Chronik v. J. 1543,*) die letzte Buchillustration des Meisters (Eis. 149).

Daß die Bildniszeichnung, eine der stärksten Seiten von Baldungs Kunst, auch sonst noch unter seinen Holzschnitten tüchtig vertreten ist, braucht kaum gesagt zu werden. Erwähnt seien das Blatt mit dem Bildnisse Luthers als Augustinermönch (Eis. 145) und das v. J. 1511 datierte Brustbild des Markgrafen Christoph von Baden (Eis. 144), dessen edles, kraftvolles Antlitz der Meister auch in mehreren seiner besten gemalten Porträts verewigt hat. — Aus der Masse der übrigen Holzschnitte verdienen unter den Blättern heiligen Inhalts vor allen die verschiedenen Apostelfolgen (Eis. 18 ff.) besondere Beachtung. In der Wucht der Gestaltung und Gewandung, in der Lebendigkeit und Großartigkeit der Köpfe bewährt Hans Baldung hier seine volle, dem Dürer nahe kommende Kraft. — Ein Werk profanen Gegenstandes von wahrhaft quellender Lebenslust und Üppigkeit ist schließlich das Blatt mit dem Namen „Die Kinderaue" (Eis. 138). Zwei Mütter sitzen völlig unbekleidet am Boden im Walde. Die ältere reicht ihrem Kleinen die Brust, die jüngere hält ihr Kind in den Armen. Andere sechs umspielen sie, reiten auf dem Steckenpferdchen, raufen miteinander u. s. w. Das Ganze erweckt uns ein Bild der Naturfülle und

*) Die gleichzeitig datierte Orginalzeichnung zu diesem echten Reformatorenkopfe befindet sich in Baldungs Skizzenbuch zu Karlsruhe. S. die Publikation desselben von Dr. M. Rosenberg, Frankfurt a. M. 1889, Taf. 15.

Fruchtbarkeit, wie es die Phantasie eines Rubens kaum anmutiger und reicher gestalten konnte. —

Was die übrigen elsässischen und sonstigen rheinischen Meister der Epoche für die vervielfältigenden Künste geleistet haben, vermag uns dem Schaffen Hans Baldungs gegenüber nur ein untergeordnetes Interesse zu gewähren. In Straßburg nimmt vornehmlich Geiler von Kaisersberg die Kräfte der Illustratoren unablässig in Anspruch. Die Monogrammisten HF, AH, HG und andere sind im zweiten Dezennium des Jahrhunderts für seine von Grüninger besorgten Drucke thätig. In der Person Heinrich



67. Heiligung des Feiertages. Holzschnitt von Hans Baldung Grien („Auslegung der zehn Gebote").

Vogtherrs d. Ä. greift die Augsburger Schule mit ihrem lebensfrohen Realismus noch einmal in die Straßburger Buchillustration ein. Seine Holzschnitte zu dem 1527 bei Grüninger erschienenen „Neuen Testament" sind ganz erfüllt von der bilderreichen Erzählungskunst der Burgkmairschen Schule. Weite Landschaften, von stark erhöhtem Standpunkt angeschaut, und stolze, im Renaissancegeschmack behandelte Architekturen bilden die Schauplätze der wie Passionsdramen sich entwickelnden Szenen. Eine Tafel trägt das Monogramm: HA. — Einen andern Zweig realistischer Kunst kultiviert Hans Weiditz, mit seinen für das 1530 bei Joh. Schott erschienene „Kräuterbuch" gezeichneten Pflanzendarstellungen. — Durch das ganze erste Drittel des 16. Jahrhunderts hindurch bewahrte sich Straßburg neben Augsburg den Ruhm der fruchtbarsten Buchdruckerstadt. — Auch Mainz, wo das Wirken des kunstliebenden,

humanistisch gesinnten Erzbischofs Albrecht von Brandenburg bedeutsam hervortritt, und Köln entwickeln eine rührige Thätigkeit. Dieselbe gewinnt einen höheren künstlerischen Wert durch das Eingreifen des Meisters Anton Woensam von Worms, der besonders für Kölner Drucker, in erster Linie für die Peter Quentelsche Offizin thätig war.*) Er lieferte u. a. die Holzschnitte für Quentels Bibeln von 1527 und 1528 (Muther, a. a. O. S. 243), und mehrere große, aus zahlreichen Stöcken zusammengesetzte Stadtprospekte (von Köln, Löwen u. a. O.). Unter seinen übrigen Leistungen ist vornehmlich sein Anteil an der Mainzer Bibel D. Johann Dietenbergers v. J. 1534 beachtenswert.**) Außer dem Meister selbst arbeiteten zahlreiche Gesellen an allen diesen, nur durch einen ausgedehnten Werkstättenbetrieb erklärlichen Illustrationen, in welchen sich alte Tradition und neue Umarbeitung und Erfindung im lebendigen Wachstum einer volkstümlichen Bilderspräche fortentwickelten.

d. Die Bayern und Österreicher.

Auch in den Donaugegenden erwuchs eine kleine Gruppe von Künstlern zu selbständiger Bedeutung neben Dürer und seinen geschilderten Genossen.

An ihrer Spitze steht Albrecht Altdorfer, der kunstgewandte Meister von Regensburg (ca. 1480—1538), gleich geschickt als Architekt und Maler wie als Holzschnittzeichner. Sein Geburtsort ist unbekannt.***) Wir wissen nur, daß er 1505 von Amberg nach Regensburg gekommen ist und dortselbst unmittelbar darauf das Bürgerrecht erworben hat. Seine mannigfache Begabung und Kunstfertigkeit verhalfen ihm zu hohem Ansehen in der Stadt. Er wurde zum Mitgliede des Rats erwählt und bekleidete auch das Amt eines städtischen Baumeisters.

Altdorfer war, soviel uns bekannt, kein eigentlicher Schüler oder Geselle A. Dürers, aber er stand in Beziehungen zu demselben und seine Kunst erweist sich in manchen Punkten (Zeichnung, Faltenwurf u. a.) von ihm beeinflußt. Nur war Altdorfer eine vorwiegend malerisch angelegte Natur, und darauf namentlich beruht die Eigentümlichkeit seines Stils gegenüber der vorherrschend plastischen und zeichnerischen Kunstweise Dürers. Mathias Grünewald von Aschaffenburg, der „deutsche Correggio", hat auf diese Seite seines Talentes bestimmend eingewirkt. Als Architekt zeigt er sich natürlich wohlbewandert in den verschiedensten Bauformen des Mittelalters wie der Renaissance. Besonders Innenräume stellt er als Schauplätze seiner figürlichen Kompositionen mit Geschick und malerischer Wirkung dar. Ebenso zahlreich wie die Architekturen sind seine ornamentalen und gerätlichen Darstellungen. An Vasen, Kannen, Bechern u. dgl. hat er eine ganze Folge gestochen und aus dem Inventar seines Nachlasses ergibt sich, daß er im Besitze zahlreicher silberner Becher war, die also wohl zum Teil von ihm auf jenen Blättern abgebildet sein mögen. Ganz besondere Beachtung verdient er als Landschafter. „Die schönen Umgebungen Regensburgs konnten ihm eine Fülle von

*) J. J. Merlo, Anton Woensam von Worms, Maler und Xylograph zu Köln. Sein Leben und seine Werke. Leipzig, R. Weigel. 1864; Nachträge dazu. Ebendas. Barth 1864.

**) Dr. Friedrich Schneider, Die bildliche Ausstattung der Dietenbergerschen Bibel. Mainz, Druck von C. Wallau. 1888. 8.

***) C. W. Neumann und W. Schmidt, in Jul. Meyers Allg. Künstler-Lexikon, I, 536 ff. Eine Monographie von Max Friedländer steht demnächst zu erwarten.

Anregungen bieten, und auch die Alpen muß sein Fuß betreten haben" (W. Schmidt). Er liebt die bergigen Fernsichten, geht aber andererseits auch in das Detail des Pflanzen- und Baumwuchses mit Sorgfalt ein und weiß namentlich die faserigen Wurzeln und Schlinggewächse, die feinen herabhängenden Zweige des Nadelholzes wie das dichte Laubwerk höchst charakteristisch wiederzugeben.

Wir besitzen von Altdorfer über hundert Stiche und Radierungen, sowie gegen siebzig von ihm gezeichnete Holzschnitte. Im Stich schloß er sich nach Kräften der Behandlungsweise Dürers an, und zwar in den meisten Blättern dessen strengerer Weise, in einzelnen der freieren. Er hat jedoch, wie gesagt, kaum Dürers persönlichen Unterricht genossen und seine stecherische Technik ist nicht zur Gleichmäßigkeit und völligen Reife gediehen; seine gestochenen Blätter haben etwas Unkörperliches, oft recht Unbefriedigendes. Die Mehrzahl derselben fällt in seine jüngeren Jahre: 1506, 1507, 1508 sind mehrfach vorkommende Daten, auch 1519 und 1521 kommen je einmal vor. In späterer Zeit scheint Altdorfer mit Vorliebe sich der Radiernadel und Ätzung bedient zu haben, um während der Pausen zwischen den zahlreichen anderen Aufträgen und Geschäften seine künstlerischen Gedanken rascher auf die Platte zu bringen. Mehrere Architekturen, dann die schon erwähnten Gefäßdarstellungen, vornehmlich aber die reizenden landschaftlichen Blätter sind in dieser Weise hergestellt. Und in der landschaftlichen Radierung steht Altdorfer als einer der frühesten und tüchtigsten deutschen Meister da. Wir geben in Abb. 68 ein Beispiel davon in Originalgröße wieder (Schmidt 106). Die Eigentümlichkeit seiner Naturanschauung, seine zarte und freie Art zu zeichnen, kommen darin klar zum Ausdruck. Ton und malerische Wirkung hat er hier nicht angestrebt. Diese finden sich dagegen sehr häufig in seinen sorgfältig durchgebildeten Grabstichelblättern, z. B. in dem kleinen und dem großen Kruzifix (Schm. 17 und 18), der Flucht nach Ägypten (Schm. 5), der trauernden Thisbe (Schm. 38) und anderen. Altdorfer, der zuweilen Marcanton kopiert hat, wählte seine Gegenstände nicht nur aus dem christlichen, sondern auch aus dem antiken Gestaltenkreise, befriedigt uns hier jedoch am wenigsten, weil seinen unbekleideten Figuren jede höhere Idealität abgeht. Nur bei so kleinen Blättchen, wie dem Parisurteil (Schm. 35), können wir darüber hinwegsehen und uns selbst an der naiven Erfindung des Ganzen erfreuen. Am besten gelingen dem Meister aus dem Leben gegriffene Einzelfiguren, wie der Geigenspieler (Schm. 62), der nachdenklich auf einem Stein sitzende Mann (Schm. 63) und ähnliche.

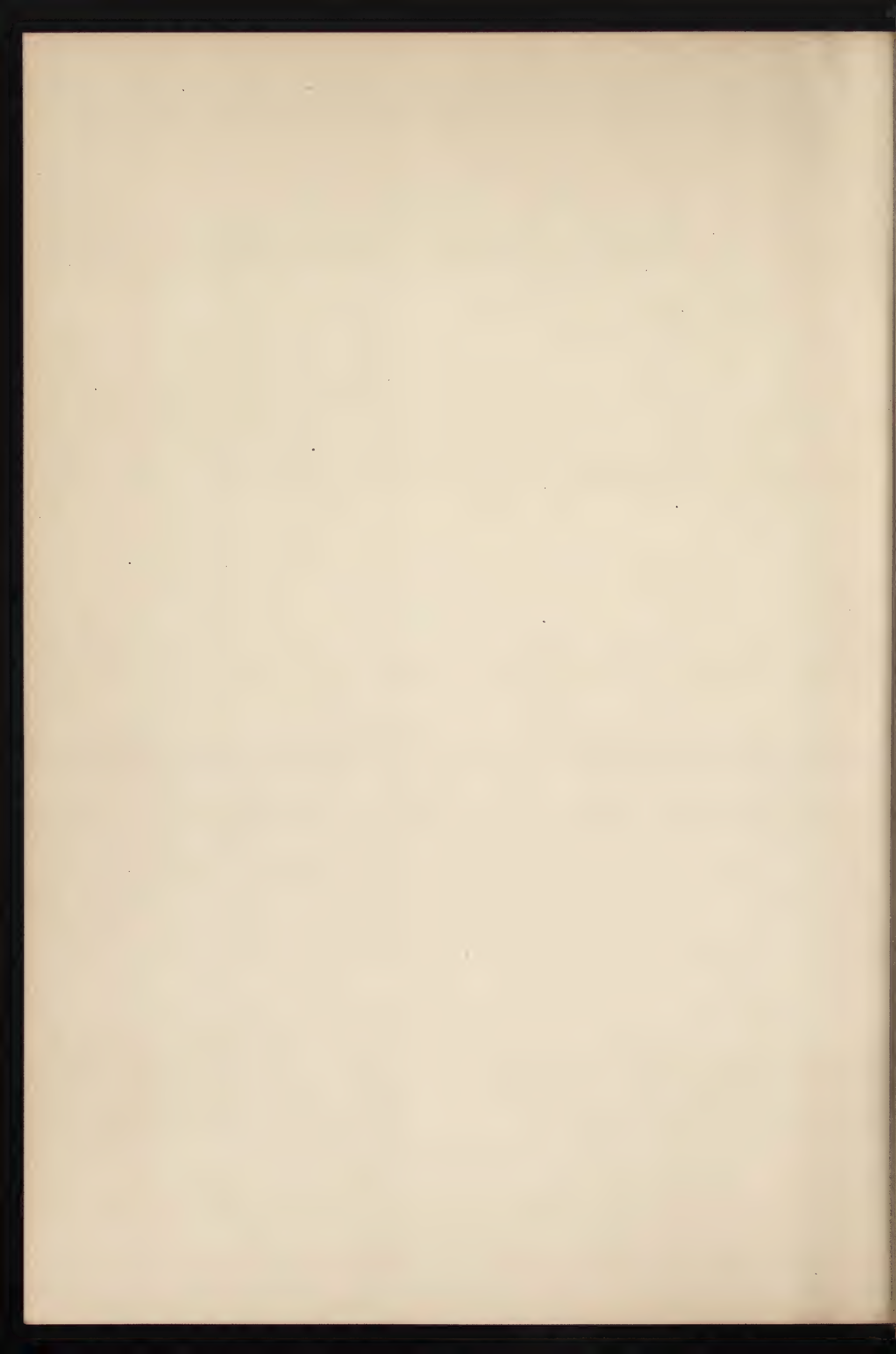
Die guten Seiten von Altdorfers Holzschnittwerk sind in den vier Proben, die wir davon vorführen, so vollständig repräsentiert, daß wenige Worte genügen, um den Künstler von dieser Seite zu kennzeichnen. Die auf den Holzschnitten Altdorfers vorfindlichen Daten umfassen den Zeitraum von 1511—1517. Die Eigentümlichkeit seines malerischen Talents tritt am klarsten in der Folge von 40 kleinen Blättern hervor, von der unsere Abb. 69 ein Beispiel gibt. Sie veranschaulicht den Sündenfall und die Erlösung durch das Leiden und Sterben Christi (Schm. 1—40) und scheint sehr geschätzt gewesen sein, so daß der Hamburger Buchhändler G. L. Froben die Stöcke 1604 unter Dürers Namen fast vollzählig neu abdrucken lassen konnte.*) Steht

*) Neueste Ausgabe in G. Hirths Liebhaber-Bibl. alter Illustr. XII: Der Sündenfall und die Erlösung des Menschengeschlechtes. München 1888.



Mönch, vor der heil. Jungfrau knieend. Holzschnitt von A. Altdorfer.

(Berlin; königl. Kupferstichkabinett.)



alles Einzelne dieser figurenreichen Bildchen auch durchaus nicht auf bedeutender Höhe, so wirken sie durch ihr geschicktes Arrangement, durch die oft drastische Beleuchtung und Schattierung doch ungemein eindringlich auf das Auge des Beschauers.



68. Landschaft. Radierung von Albrecht Altdorfer.

Tieferen seelischen Ausdruck zeigen manche größere Einzelblätter, wie der auf unserer Tafel reproduzierte Mönch, der andachtsvoll vor der heil. Jungfrau kniet (Schm. 50). Das Blatt ist meisterhaft komponiert und auch in der xylographischen Technik eines

der besten des Künstlers. Wer die Holzstöcke Altdorfers geschnitten hat, wissen wir nicht; er selbst schwerlich. Neben den guten Seiten veranschaulicht dieses Beispiel übrigens auch einige der Mängel und Seltsamkeiten seines Stils: die derben, unschönen Gesichtstypen, das perückenhaft am Kopfe sitzende Haar u. a. Wieder in einem andern Lichte zeigt sich der Meister in unserm dritten Beispiele seines Holzschnittwerkes, der alttestamentlichen Szene (Abb. 70): Josua und Kaleb, von Moses ausgesandt, kehren zurück mit den Früchten des „Traubenthals", der riesigen Weintraube, den Granaten und Feigen. Hier verflechten sich mit den Erinnerungen an Dürer einzelne ausgesprochen italienische Motive. Sollte der Triumphzug Cäsars von Mantegna dem kunstreichen Stadtbaumeister von Regensburg bekannt gewesen sein? In mehreren großen Blättern läßt Altdorfer seiner Lust an üppigen Renaissanceformen die Zügel schießen und wetteifert hierin mit den Holzschnitten eines Schäuffelein, z. B. mit dessen großartigem, in eine glänzende Säulenhalle hineinkomponierten Abendmahl (B. 26). Er gibt einem Altarbau die Form eines prächtigen römischen Triumphbogens, in dessen Nischen Statuen stehen (Schm. 5), und läßt die heil. Familie auf der Flucht Rast halten in einer Kapelle, mit einem großen, in Renaissanceformen gehaltenen Taufbassin, das mit phantastischen Tiergestalten und Engeln wundersam verziert ist (Schm. 47). Die Freude an der klassischen Architektur verbindet sich endlich mit Altdorfers malerischem Sinn auch zu einer brillanten Leistung des Farbenholzschnittes in sechs Platten, die wir in unserer Tafel wiedergeben.*) Es ist die schöne „Maria von Regensburg" (Schm. 52), das bedeutendste seiner Werke in dieser Technik.



69. Christus am Kreuz.
Holzschnitt von Albrecht Altdorfer.

Der Holzschnitt stellt ein wunderthätiges Gnadenbild der Madonna dar, das zu Regensburg vor der Kapelle stand, welche 1519 an Stelle der kurz vorher zerstörten Synagoge errichtet wurde. Altdorfer hat die Synagoge in zwei Radierungen abgebildet und auch die „Schöne Maria" erscheint mehrmals in seinen Kupferstichen und Holzschnitten. Man erkennt sie an dem mit langen Fransen besetzten Mantel und an dem Stern oder der sternartigen Verzierung auf der Schulter. Der Farbenholzschnitt zeigt sie uns in halber Figur innerhalb eines Standrahmens, dessen Zierschild unten die dreimal wiederholte Anrufung trägt: „Ganntz schön bistu, mein Fründtin vnd ein mackel ist nit in dir. Ave Maria." Den Rahmen schmücken drei Wappenschilde: einer zu Häupten der Maria mit dem kaiserlichen Adler, einer unten links mit dem Schlüsselwappen Regensburgs und einer rechts mit des Meisters Monogramm.**)

*) Vergl. Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstsamml. VII, 154 ff.

**) Der Bruder des Künstlers, Erhard Altdorfer, findet unten an anderer Stelle seine Würdigung, weil er ausschließlich in Norddeutschland thätig war.







M A D O N N A
FARBENHOLZSCHNITT VON ALBRECHT ALTDORFER.
PRIVATBESITZ.



Auch Altdorfers namhaftester Schüler, Michael Ostendorfer († 1559), widmete seine zeichnerische Thätigkeit wiederholt der Verherrlichung der „Schönen Maria von Regensburg." Er ist seit 1519 als Bürger dieser Stadt nachweisbar. Einer der von ihm herrührenden Büchertitel des Kohlschen Verlags von 1522 zeigt die Kapelle mit dem Gnadenbilde davor und rings eine Masse herbeigeströmten Volks (Muther, Bücherillustr. I, S. 253; Pass. P.-Gr. III, 312, 13). Wir kennen ihn ferner als



70. Josua und Kaleb. Holzschnitt von A. Altdorfer.

Zeichner verschiedener Städteansichten und Kriegsbilder, von welchen letzteren besonders der Zug Friedrichs von Bayern gegen die Türken v. J. 1532 durch die Fülle des kulturgeschichtlichen und topographischen Details hochinteressant ist. (Koloriertes Exemplar in der Albertina.) Auf dem ersten Blatte dieser aus sieben großen Platten bestehenden Holzschnittfolge hat der Künstler den Feldherrn zu Pferde dargestellt (B. 2). Auf den folgenden Blättern sieht man Wien und die kleinen Orte seiner Umgebung. Das Werk erschien 1539. Unter seinen sonstigen Holzschnitten mögen die Bildnisse des Pfalzgrafen Wolfgang, des Landgrafen Georg von Leuchtenberg und der Herzogin

Dorothea von Bayern (Pass. 8—10), sowie das große Blatt mit der Kreuzabnahme v. J. 1548 (B. IX, 354, 1) noch speciell hervorgehoben sein. Man verzeichnet von ihm auch ein radiertes männliches Bildnis v. J. 1547 (Pass. 1). Über einen gewissen derben Realismus bringt es Ostendorfer in diesen figürlichen Zeichnungen, wie in seinen Bildern, nicht weit hinaus. In den späteren Lebensjahren lieferte er auch manches für Nürnberger Drucker.

Stilistisch dem Altdorfer verwandt ist ferner Wolfgang Huber, der wie Ostendorfer aus der Gegend von Regensburg zu stammen scheint und gleichzeitig mit ihm als Zeichner von Holzschnitten thätig war. Die wichtigsten seiner mit W. H. bezeichneten Illustrationen s. bei Bartsch (VII, 485) und Passavant (P.-Gr. III, 305 ff.) Einige davon sind von meisterhafter Sicherheit und Feinheit der Ausführung. — Endlich mag noch Mathias Geron von Lauingen aus dieser bayerischen Künstlergruppe genannt sein (B. IX, 158; Pass. III, 307). Man kennt von ihm u. a. eine Folge von Holzschnitten zur Offenbarung (Bibliothek zu Wolfenbüttel: 54 Bl.), welche in einzelnen Motiven an Dürer erinnern, aber in ihrer trockenen Umrißzeichnung wieder sehr von ihm verschieden sind. Sie tragen außer dem Monogramm die Jahreszahlen 1544—1558. Auch das Flugblatt v. J. 1546 mit einer Satire auf die Geistlichkeit ist erwähnenswert.

Verfolgen wir den Gang der Entwickelung die Donau abwärts nach Wien, so hatte auch hier seit dem letzten Dezennium des fünfzehnten Jahrhunderts die Buchillustration einen künstlerischen Aufschwung genommen.*) Die Druckwerke des Johann Winterburger,**) Hieronymus Vietor, des Johann Siegriener und anderer hervorragender Wiener Typographen aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts zeigen in ihren Titelumrahmungen, Leisten, Vignetten und Initialen den unverkennbaren Einfluß der süddeutschen Meister, besonders aus der fränkischen und schwäbischen Schule. In einzelnen Fällen läßt sich auch die Benutzung von Stöcken aus dortigen Drucken in Wiener Verlagswerken nachweisen. Namentlich Straßburger Offizinen waren wiederholt für den Wiener Verlag beschäftigt. Anderes deutet auf Vorbilder aus dem Holbeinschen Künstlerkreise hin. Zu einer großen, geschlossenen Illustratorenschule konnte es Wien damals nicht bringen, da der Schwerpunkt aller dafür maßgebenden Faktoren im Südwesten Deutschlands lag und der mächtigste Förderer des deutschen Illustrationswesens der Epoche, Kaiser Maximilian, immer nur vorübergehend in der Wiener Burg weilte. — Auch Wiens Bedeutung für den deutschen Kupferstich datiert bekanntlich erst aus viel späterer Zeit.

---

*) Anton Mayer, Wiens Buchdruckergeschichte, Wien 1883, I, S. 150 ff.; Muther, a. a. O. I, S. 254.

**) Von diesem, dem ersten auf Wiener Preßerzeugnissen genannten Buchdrucker, wurde u. a. das zuerst 1502 erschienene Wiener Heiligtumbuch gedruckt. S. die neue Ausgabe desselben, herausgegeben vom k. k. österreichischen Museum, mit Text von Franz Ritter. Wien, Gerold & Komp. 1882. 4.

5. Der Norden Deutschlands.

a. Lukas Cranach der Ältere und seine Schule.

Woran es in der deutschen Ostmark fehlte, das wurde dem Norden durch die Berufung eines fränkischen Meisters nach Sachsen zu teil, der hier ein kräftiges Reis von dem Stamme seiner heimischen Kunst in den Boden senkte. Lukas Cranach der Ältere (1472—1553), nach seinem Geburtsorte Cronach oder Cranach in Oberfranken so genannt,*) trat als Hofmaler des Kurfürsten Friedrichs des Weisen und seiner Nachfolger in unmittelbare Beziehungen zu den Führern der Reformation, und dies verleiht seiner künstlerischen Wirksamkeit, welche anfangs durchaus in den altüberlieferten Vorstellungskreisen wurzelte, ihr bestimmtes zeitgeschichtliches Gepräge. Er hat den Grundgedanken der neuen Lehre in Bildern und Zeichnungen den ersten charakteristischen Ausdruck verliehen. Aus seiner Werkstatt stammen die Holzschnitte zum ersten Teile von Luthers Bibelübersetzung. Als Illustrator der protestantischen Kampf- und Streitlitteratur griff er mächtig ein in die Entwickelung der Reformation.

Cranachs Anfänge als Maler und Zeichner liegen bekanntlich tief im Dunkel, und diese Unklarheit in den Beziehungen zwischen dem sächsischen Meister und seinen süddeutschen Vorläufern und Zeitgenossen bildet eine der beklagenswertesten Lücken in unserer Kunstgeschichte.**) Die erste Unterweisung in der Kunst soll Cranach von seinem Vater empfangen haben. Dann kam er unzweifelhaft in geistige Berührung mit den Koryphäen der fränkischen und oberrheinischen Schulen, wie manche Einzelheiten in seinen früheren Werken darthun. Übrigens zeigen sowohl die ältesten datierten Gemälde, die wir von Cranach besitzen, als auch die frühesten Blätter seines Holzschnitt- und Kupferstichwerkes bereits einen ausgeprägten persönlichen Stil. Diese Werke, die bis zu den Jahren 1504 und 1505 zurückreichen, fallen freilich alle schon in seine Wittenberger Zeit. Älteren Ursprungs könnte vielleicht nur das seltene Blättchen mit der „Erschaffung der Eva" sein, das weder Monogramm noch Datum trägt (107 mm hoch und 105 mm breit; Albertina). Die streng symmetrische Komposition, die altertümliche heraldische Bildung der Wolken sprechen für eine frühe Zeit, obwohl sich daneben auch vollkommen frei entwickelte Züge vorfinden. — Die Reihe der datierten Holzschnitte Cranachs beginnt i. J. 1505 mit dem von vier Heiligen angebetenen Kruzifix (B. 76), einem großen Blatte von höchst eigenartiger Erfindung, das bereits alle bezeichnenden Eigentümlichkeiten der besten Zeit des Meisters zur Schau trägt. Das Kruzifix, in herzförmiger Einfassung auf einem Wappenschilde angebracht, füllt die Mitte des oberen Teiles der Komposition; der untere Teil eröffnet den Ausblick in eine bewaldete Landschaft mit klosterartigen,

---

*) Jos. Heller, Versuch über das Leben und die Werke Lukas Cranachs. Bamberg 1821. 8; Chr. Schuchardt, Lukas Cranach d. Ä. Leben und Werke. Leipzig, Brockhaus. 3 Bde. 8. 1851—1871; M. B. Lindau, Lukas Cranach. Ein Lebensbild aus dem Zeitalter der Reformation. Leipzig, Veit. 1853. 8. Letzterer hat die Frage nach dem Familiennamen Cranachs (ob Sunder oder Müller) wieder zu gunsten des ersteren Namens zu entscheiden versucht. Vergl. Hans Semper, Wandgemälde und Maler des Brixener Kreuzganges. Innsbruck, Wagner. 1887. 8. S. 83, Note.

**) S. die Litteratur bei Woltmann u. Woermann, Gesch. d. Malerei, II, 418 ff. und Kunstchronik, XVII, Nr. 9, 13 u. 23.

von einer Mauer umschlossenen Gebäuden, vor welchen im Vordergrunde Maria und Johannes, die Heiligen Sebastian und Rochus knieen, andächtig zu dem Kruzifix emporschauend. Nur in dem letzteren lehnte sich der Zeichner unverkennbar an Dürer an; sonst ging er seine eigenen Wege. Das Blatt trägt das nebenstehende Zeichen und die zwei sächsischen Wappenschilder, welche auf Cranachs Holzschnitten und Stichen fast regelmäßig wiederkehren.

Besonders fruchtbar erweist sich dann das Jahr 1506. Dieses Datum finden wir auf mehr als einem halben Dutzend von Cranachs vorzüglichsten Holzschnitten, sowohl religiösen als auch profanen Inhalts. Unter den letzteren verdient das große Blatt: „Venus und Cupido" (B. 113) in mehrfacher Hinsicht besondere Beachtung. Es zeigt uns vor allem, wie tief der Meister in die Gedankenwelt des klassischen Altertums eingedrungen war und wie rein und edel er dieselbe zu gestalten vermochte. Die Venus dieses Holzschnittes gehört zu den glücklichsten Verkörperungen eines antiken Götterideals in der Kunst der deutschen Renaissance. Sie ist den gemalten Darstellungen gleichen Inhalts von Cranachs Hand (z. B. dem Bilde der Berliner Galerie) mindestens ebenbürtig, wenn nicht überlegen. Sodann besitzt das Blatt insofern noch ein specielles Interesse, als von ihm auch Helldunkeldrucke vorkommen: die frühestdatierten ihrer Art von einem deutschen Meister. Cranach stellt seine Liebesgöttin in einer weiten felsigen Landschaft dar, wie er sie gern für seine Hintergründe wählt. Rechts hängt an einem Baum ein Täfelchen mit der nebenstehenden Bezeichnung, als Beweis dafür, daß Cranach mit der geflügelten Schlange auch seine Holzschnitte bereits vor der erst im Jahre 1508 erfolgten Erteilung seines Wappenbriefes*) zeichnete. Die übrigen von 1506 datierten Holzschnitte gehören vorwiegend dem legendarischen Stoffkreise an; das große Blatt mit der Versuchung des heil. Antonius (B. 56), der auf unserer Tafel reproduzierte Zweifarbenschnitt mit dem heil. Christophorus (B. 58), der stehende heil. Georg mit aufgestützter Lanze (B. 67), die Maria Magdalena (B. 72), der heil. Michael als Seelenwäger (B. 75) sind die bedeutendsten davon. Ein kräftiger, gesunder Sinn lebt in allen diesen Gestalten, eine Kunstanschauung, die zwar im Grunde durchaus realistisch ist, aber des freien poetischen Aufschwunges nicht ermangelt. In anderen gleichdatierten Blättern wird ein frischer Volkston angeschlagen, z. B. auf dem Holzschnitte mit dem Rittersmann, der eine Dame hinter sich auf dem Pferde sitzen hat, und zwei Windhunde an der Leine führt, mit der Unterschrift:

„Frisch auf, mein Herz, sei unverzagt,
Die ich begehrt, hab' ich erjagt."

Mit der romantischen Welt aufs naivste verflochten zeigt sich dann der antike Sagenstoff in dem reizenden Holzschnitte von 1508: „Das Urteil des Paris" (B. 114). Die Komposition kehrt in mehreren, viele Jahre später entstandenen Bildern Cranachs wieder. Der biedere Paris und sein Ratgeber Merkur, beide in phantastisch verzierten Rüstungen, haben sich links in einer bewaldeten Felsschlucht niedergelassen;

---

*) S. hierüber, sowie über Cranachs Namen und Familie, die urkundlichen Belege bei F. Warnecke, L. Cranach d. Ä. Görlitz, Starke. 1879. 4.



Der heilige Christophorus.

Holzschnitt in zwei Platten von Lukas Cranach d. Ä.

(Berlin; königl. Kupferstichkabinett.)



rechts vor ihnen stehen die drei Göttinnen, zierliche Gestalten von festen, blühenden Körperformen, mit lustigem Ausdruck ihre Schönheiten enthüllend. Ringsum sprießt und drängt sich echt deutsche Waldnatur, die in ihrem faserigen, herabhängenden



71. Die Buße des heil. Chrysostomus. Kupferstich von L. Cranach d. Ä.

Gezweige bisweilen an Hans Baldungsche und Altdorfersche Formen erinnert. Dasselbe gilt von der Landschaft auf dem „Heil. Hieronymus in der Wüste“ (B. 63), einem der schönsten Holzschnitte des folgenden Jahres.

Dieses Jahr (1509) war überhaupt an großen xylographischen Arbeiten Cranachs

besonders ergiebig: es entstanden damals die drei gleich großen Turnierbilder (B. 125—127), zu denen das glänzende Ritterspiel, das Kurfürst Friedrich ein Jahr zuvor in Wittenberg seinen Gästen veranstaltete, den Anlaß geboten haben mag; ferner das prächtige Blatt mit „Adam und Eva im Paradiese" (B. 1), dessen Sandrart bereits mit warmem Lobe gedenkt, beachtenswert u. a. wegen der Fülle schön gezeichneter Tiere, welche uns überhaupt auf Cranachs Werken häufig begegnen; dann der auf unserer Tafel in Verkleinerung reproduzierte reizende Holzschnitt mit der „Rast auf der Flucht nach Ägypten" (B. 3), von welchem auch Helldunkeldrucke vorkommen, eine der anmutigsten, gestaltenreichsten Erfindungen des Meisters. Endlich fallen in dasselbe Jahr, von andern Einzelblättern abgesehen, auch noch die fünfzehn Holzschnitte der „Passion" (B. 6—20) und Cranachs Beteiligung an dem „Wittenberger Heiligtumbuch", welches allerdings in der Masse seiner Abbildungen sicher nur das Werk von Gehilfenhänden ist. Die Blätter der „Passion" teilen in den meisten Stücken den in der damaligen deutschen Kunst hergebrachten derben Realismus und erheben sich nur ausnahmsweise, z. B. in der schön gezeichneten schlanken Gestalt des Gekreuzigten, zu einem an Dürers Höhe heranreichenden Stil.*) In der Bilderfülle des Heiligtumbuches gewinnen wir durch die auf 44 Blättern gedruckten 116 Holzschnitte (zu denen noch die Ansicht der Kirche auf der Rückseite des Titels und das sächsische Wappen am Schlusse des Ganzen hinzukommen) eine Vorstellung von dem enormen Reichtum an Reliquien, kirchlichen Geräten und Kleinodien aller Art, welche der Kurfürst Friedrich in der Allerheiligen- oder Stiftskirche zu Wittenberg angehäuft hatte.**) Als Titelschmuck erscheint der Kurfürst selbst, als Brustbild neben seinem Bruder Johann, der ebenso dargestellt ist, gestochen von Cranach, mit dessen Monogramm und der Jahreszahl 1510.

Das führt uns auf des Meisters Kupferstichwerk, welches nur wenige Blätter, meistens Porträts umfaßt, und zwar zum überwiegenden Teil aus seiner späteren Zeit. Nur ein Blatt ist früher, „Die Buße des heil. Chrysostomus" v. J. 1509 (B. 1), Cranachs bedeutendste Leistung in dieser Technik (Abb. 71). Es mag ihn gereizt haben, darin mit A. Dürer und dem jugendlichen Lukas von Leyden zu wetteifern, deren Ruhm damals durch alle Lande ging. Aber seine Geschicklichkeit ist, wie dieses Blatt und auch die späteren erweisen, im Kupferstich nicht zur vollen Reife gelangt. Der Wert des „Heil. Chrysostomus" beruht vornehmlich auf dem phantastischen Reiz der Komposition, welche namentlich in ihrem landschaftlichen Teil durchaus mit dem Stil der frühen Holzschnitte Cranachs übereinstimmt.

Wie viel glücklicher die Begabung des Künstlers in den letzteren zur Geltung kommt, zeigt recht deutlich das von uns in Abb. 72 verkleinert reproduzierte Blatt, welches den Kurfürsten Friedrich die Madonna anbetend darstellt (B. 77). Keines der gestochenen

---

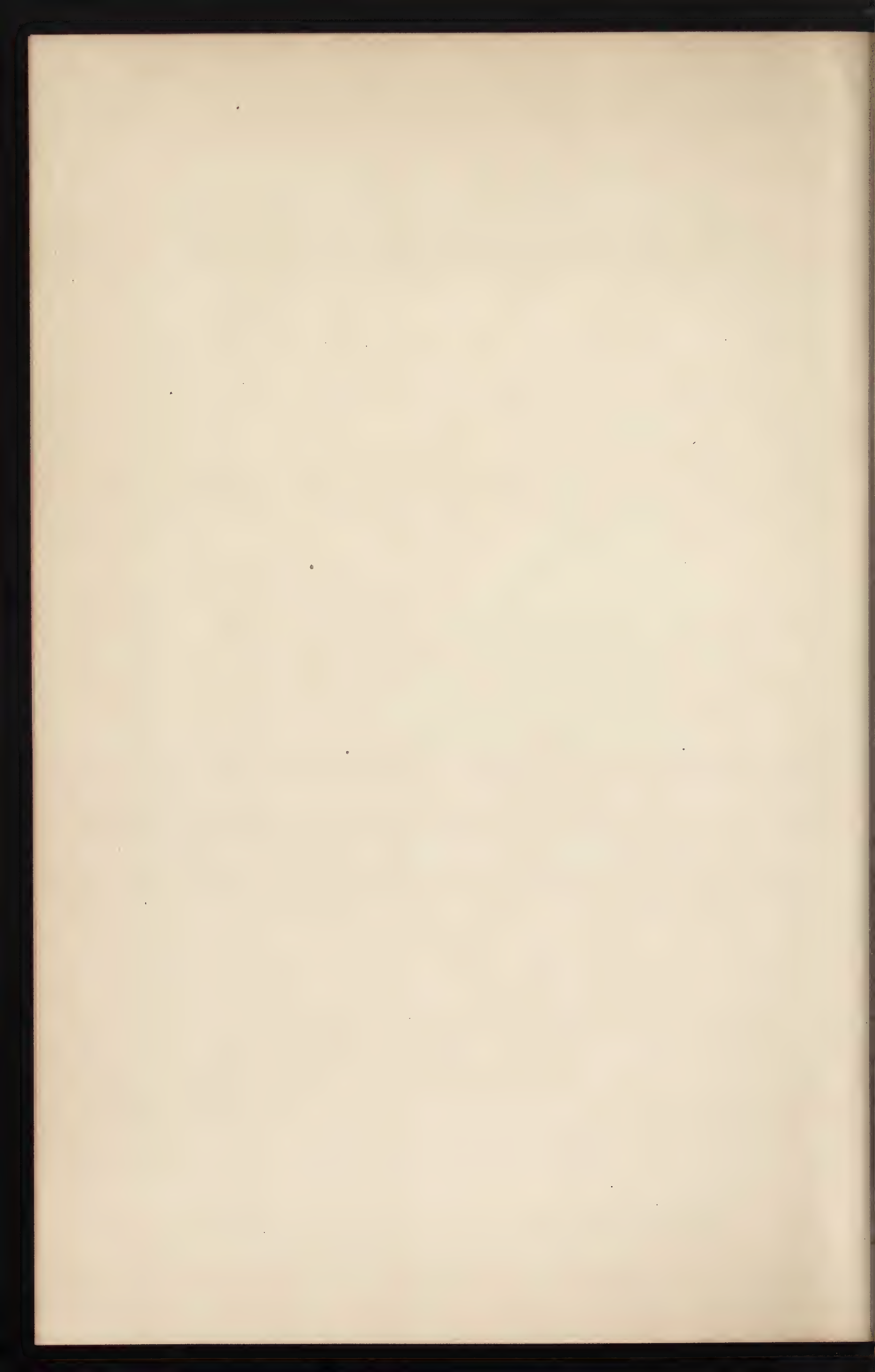
*) Die erste Ausgabe führt den Titel: Passio D. N. Jesu Christi venustissimis imaginibus eleganter expressa ab illustrissimi ducis Saxoniae pictore Luca Cranagio Anno 1509. Es giebt auch Abdrücke mit reichen Renaissancerahmen, wohl nicht von Cranachs Hand. Vergl. Lindau, a. a. O. S. 85, Note 2.

**) Das Buch hat den Titel: „Dye Zaygung des hochlobwirdigen Hailigthums der Stifftkirchen aller Hailigen zu Wittenburg." Am Schluß ist Wittenberg als Druckort angegeben, mit dem Datum 1509.



Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Holzschnitt von L. Cranach d. Ä.

(Berlin; königl. Kupferstichkabinett.)





72. Kurfürst Friedrich der Weise, die Madonna anbetend. Holzschnitt von L. Cranach d. Ä.

Bildnisse von Cranachs Hand, das Lutherporträt nicht ausgeschlossen, reicht auch nur von fern an den kernigen Realismus dieser Erscheinung heran. Der Holzschnitt wird mit großer Wahrscheinlichkeit in die Zeit des Wittenberger Heiligtumbuches gesetzt. Wie in diesem, so finden wir den Fürsten und seinen Hofmaler hier noch völlig auf dem Boden des alten Kirchenglaubens. Das letzte große Holzschnittwerk des Meisters vor dem Beginne der Reformation ist die aus 14 Blättern bestehende Folge „Christus, die zwölf Apostel und der heil. Paulus" (B. 23—36). Wir dürfen sie uns vor 1516 entstanden denken, da kleinere Nachbildungen davon bereits in jenem Jahre als Illustrationen eines Mainzer Andachtsbuches vorkommen. Der apostolische Geist von Cranachs Kunst offenbart sich in diesen mit markigen Strichen gezeichneten Gestalten in seiner ganzen Größe. Es ist, wie wenn Rubens daran sich begeistert hätte. Man begreift, daß Luther hier den ihm gleichgestimmten Genius fand. Nur der Kopf des Heilands, freilich der Kernpunkt des Ganzen, steht nicht völlig auf der Höhe des übrigen, wenn er hier auch nicht die weiche, glatte Verschwommenheit, wie auf zahlreichen Bildern Cranachs, zeigt.

Da brach die stürmische Bewegung der Jahre 1517—18 über diese bis dahin unerschütterte Gestaltenwelt herein. Auf die Wittenberger Thesen folgte zunächst im Frühling Luthers Auftreten in Heidelberg, dann das Augsburger Religionsgespräch, im Jahre 1519 die Disputation mit Dr. Eck in Leipzig. Der streitbare Vorkämpfer der Reformation stand in der Vollkraft seines Geistes da, und Cranach, einer seiner ersten und treuesten Anhänger, machte sich sofort ans Werk, ihn durch seine Kunst zu verewigen. Was Lenbach für Bismarck geworden ist, das war Cranach für Luther. Aus dem Anfange der zwanziger Jahre liegen uns eine Anzahl Cranachscher Porträts des Reformators in Kupferstich und Holzschnitt vor. Luther ist darin als Brustbild noch in der Augustiner-Mönchstracht mit der Tonsur dargestellt, die eine Hand auf der Brust, vor sich ein Buch. Auf dem Stiche von 1520 stehen unten am Fuße der Nische, welche den Hintergrund bildet, die monumentalen Inschriftworte:

Aetherna ipse suae mentis simulachra Lutherus
Exprimit at vultus cera Lucae occiduos.

In ungezählten Abdrücken, Nachbildungen und Umgestaltungen gingen diese Bildnisse bald durch die ganze Welt, schmückten die Titel der von Luther und seinen Anhängern verbreiteten Schriften, führten durch den Anblick seiner Persönlichkeit der Sache der Reformation neue Anhänger zu. Aber so fesselnd uns auch die Erscheinung des gottesfürchtigen Mannes in diesen Bildern entgegentritt, in der Schlichtheit und tiefen Frömmigkeit ihres Ausdrucks: das vollendete Lutherporträt Cranachs haben wir hier doch noch nicht vor Augen. Ebensowenig in dem „Luther als Ritter Georg", dem schönen Holzschnitte von 1522 (Schuchhard, Nr. 179). Der ganze Luther, der siegreiche Held der Reformation in der Wucht und Volkstümlichkeit seines Wesens, im Predigergewande der von ihm gegründeten Kirche: dieser Luther, der in Rietschels bronzenem Denkmal seine letzte und höchste plastische Gestalt gefunden hat, erstand erst in den Cranachschen Bildern und Holzschnitten der vierziger Jahre. Das von dichtem Haar umwallte Haupt etwas zur Seite gerichtet, steht er in voller Figur da, breitschulterig, fest, im Antlitz unerschütterliches Gottvertrauen, das donnernde Wort auf den Lippen. An die Darstellungen in ganzer Gestalt (B. 147—149) reihen sich

mehrere nicht minder charakteristische Brustbilder (B. 150—151); das erstere von diesen beiden kommt auch als Titelschmuck eines 1546 bei Rhaw in Wittenberg gedruckten Kirchenliedes von Luther vor und kehrt in dem 1547 aus derselben Anstalt hervorgegangenen „Hortulus animae" wieder; verwandt ist endlich das etwa dreiviertellebensgroße Brustbild mit der Unterschrift: „Epitaphium insculptum monumento D. Martini Lutheri. † 1546" (Schuchhardt, Nr. 188). Alle diese Bilder tragen den Stempel voller, innerlich erfaßter Wahrheit.

Neben Luther durften selbstverständlich dessen geistige Mitstreiter nicht fehlen. Cranach verkehrte sein halbes Leben mit ihnen als gleichgeachteter Genosse. Voran steht Melanchthon, den der Künstler uns auch in verschiedenen Aufnahmen, in ganzer Figur (B. 153) und als Brustbild (B. 154) vorführt, mit scharfer Betonung seiner feinen, verstandesklaren Vermittlernatur. Dazu gesellen sich Luthers Freund Georg Spalatin, der Kaplan und Geheimschreiber Friedrichs des Weisen, sodann die Prediger Bugenhagen und Jonas, vornehmlich aber die Fürsten des protestantischen Lagers, außer Friedrich und seinem Bruder Johann zunächst Johann der Großmütige und seine Gemahlin Sibylle von Cleve, Herzog Johann Ernst von Sachsen u. a. (Schuchhardt, Nr. 164—176). Besonders beachtenswert ist das dreiviertellebensgroße Brustbild Johann Friedrichs mit der Narbe auf der Wange und der Unterschrift: „Zu Wittenberg bey Jörg Formschneider 1551" (Nr. 172), einer der wenigen Angaben über Xylographen der sächsischen Schule, denen man auf Cranachschen Holzschnitten begegnet. Aus den späteren Jahren des Meisters, in welche die meisten der erwähnten Bildnisse fallen, stammen sodann verschiedene Blätter von dogmatischer Färbung, auf denen die Persönlichkeiten der Reformatoren in Aktion erscheinen. So z. B. das merkwürdige Blatt mit Huß und Luther, welche mehreren sächsischen Fürsten die Kommunion erteilen (B. 152), und der seltene große Holzschnitt mit dem auf der Kanzel stehenden Luther, zu dessen einer Seite unter dem Bilde des Gekreuzigten das Abendmahl in beiderlei Gestalt gereicht wird, während auf der andern der Höllenrachen sich aufthut, um den Papst und die Kardinäle mit der ganzen Klerisei zu verschlingen (mit der reichen Renaissance-Bekrönung 28 cm h. und 39 cm br.; Albertina).

Eine gesonderte Betrachtung verdient die Wirksamkeit Cranachs und seiner Werkstattgenossen für die den Zwecken des neuen Glaubens gewidmete Buchillustration. Die tiefsten Strömungen der Zeit, die ganze volkstümliche Entwickelung des Bücherwesens und der Holzschneidekunst trafen hier mit den religiösen Zielen der führenden Geister in einem Punkte zusammen. Zunächst galt es Bresche zu legen in die alte Kirchenordnung: Luther begann den Kampf gegen die Mißbräuche des Papsttums, er erhob seine Stimme gegen die Rechtmäßigkeit der von Rom ausgeübten Oberherrschaft. Aus der in dem Kreise der Seinigen von neuem aufgeworfenen Frage, ob nicht vielleicht der Papst selbst der in einigen Stellen der heiligen Schrift erwähnte Antichrist sei, entstand die Satire: „Passional Christi und Antichristi".*) Sie ist i. J. 1521, jedoch ohne Jahreszahl, sowie auch ohne Namen des Verfassers, Druckers und Illustrators, in Wittenberg erschienen. Den Druck besorgte wahrscheinlich der seit 1509 dort

*) Neueste phototypische Ausgabe von Wilh. Scherer, Deutsche Drucke älterer Zeit in Nachbildungen. III. Mit Einleitung von G. Kawerau. Berlin, Grote. 1885. 4.

ansässige Johann Grünenberg, der Drucker des „Heiligtumbuches." *) Die Zeichnungen zu den Illustrationen, die zum Teil recht ungeschickt geschnitten sind, lieferte Lukas Cranach. Der Gedanke des Büchleins, die vergleichende Zusammenstellung von Christi gottergebenem Leben und Leiden mit dem in Üppigkeit und Weltlust versunkenen Wandel seines Statthalters auf Erden, rührt — insoweit er nicht bereits viel älteren Datums, z. B. von John Wiclif ausgesprochen war — gewiß von Luther selbst her. Aber die Texte zu den Bildern hat nicht er, sondern Melanchton mit Hilfe des Kanonisten Schwertfeger geliefert. Luther gedenkt der Herstellung des Werkchens mehrfach in seinen Briefen, nennt es in dem Schreiben an Spalatin vom 7. März 1521 „bonus et pro laicis liber" und spricht in dem Brief an Melanchton vom 26. Mai desselben Jahres den Textverfassern seine Anerkennung aus.**) Die erste Ausgabe enthält 26 Holzschnitte, deren erster sich auf der Rückseite des Titels befindet, immer je zwei einander gegenüberstehend, mit antithetischen Bildern Christi und des Papstes: z. B. Christus wäscht den Jüngern die Füße — der Papst läßt sich vom Kaiser den Schuh küssen (Abb. 73 und 74), Christus treibt die Verkäufer und Wechsler aus dem Tempel — der Papst ist selbst ein Verkäufer geworden, der mit Ablaß handelt, u. s. w., bis zu dem letzten Bilderpaar, auf dem wir Christus gen Himmel fahren — den Papst von Teufeln in die Hölle gestürzt sehen. Ausführliche deutsche Unterschriften mit Hinweisen auf die Bibel erläutern die Darstellungen.***)



73. Christus wäscht den Jüngern die Füße.
Holzschnitt von L. Cranach d. Ä.

---

*) Man hat ohne bestimmtes Zeugnis angenommen, daß Cranach, der eine eigene Druckerei besaß, die Ausgabe selbst besorgt habe. Am Schlusse der Auflage liest man die launige Angabe: „Ex archa Noe" und darüber die Verse: „Das man dem sündfluß mich entzuckt, Bin ich in Noe's arch getruckt".

**) „Passionale antitheton mire placet: Joh. Schwertfeger in ea opera video tibi succenturiatum." Dr. M. Luthers Briefe, gesammelt von de Wette, II, 9; I, 571.

***) Über die verschiedenen Ausgaben des Passionals s. Heller, S. 369 ff. und Schuchhardt, II, 240 ff.; vergl. auch Muther, Bücherillustr. I, S. 234 ff., Taf. 254 und 255.

Antichristi.



74. Der Papst läßt sich vom Kaiser den Fuß küssen.
Holzschnitt von L. Cranach d. Ä.

Mit demselben Brief an Melanchthon, in dem er ihn beglückwünscht zu dem Passionale, sandte Luther dem Freunde von der Wartburg seine „Auslegung des achtundsechzigsten Psalms", die dann auch gleich noch i. J. 1521 bei Grünenberg im Druck erschien, als Frucht seiner bis zum Jahre 1517 zurückreichenden Beschäftigung mit der Bibelexegese. Im September 1522 folgte darauf der erste Teil der großen, im Dezember 1521 begonnenen Arbeit selbst, das von Melchior Lotter gedruckte „Newe Testament."*) Die sprachgeschichtliche Bedeutung dieses Werkes und seinen mächtigen Einfluß auf den Gang der Reformation haben wir hier nicht weiter auszuführen. Nur kurz möge daran erinnert werden, daß sämtlichen vor Luther im Druck erschienenen deutschen Bibelübersetzungen — 15 an der Zahl — nicht der griechische und hebräische Originaltext, sondern die lateinische Vulgata zu Grunde lag und daß mit deren Übertragung in ein „undeutsches Deutsch" auch alle hergebrachten Fehler und Mißverständnisse des lateinischen Textes mit herübergekommen waren. Durch Luther ward zum erstenmal der Urquell wieder erschlossen und in ein Gefäß geleitet, das unser größter Sprachforscher, Jakob Grimm, als ein wunderbares Muster von Adel und Reinheit gepriesen hat. — Eingehend müssen die Holzschnitte gewürdigt werden. Wir sind dem Bilderschmuck der Lutherschen Bibel bereits oben (S. 150 ff.) begegnet, wo sein Verhältnis zu den Werken Dürers und Holbeins darzulegen war. Jetzt ist auf die Entstehung des Ganzen im besonderen Hinblick auf die Wittenberger Illustratoren, vornehmlich auf Cranach, ausführlicher zurückzukommen.

Als feststehende Thatsache darf man betrachten, daß Luther selbst auf die Gestaltung der Bilder zu seiner Bibelübersetzung bestimmenden Einfluß genommen

*) Der Titel dieser ersten Folio-Ausgabe lautet einfach: „Das Newe Testament Deutzsch. Uittenberg." Die zweite, im Dezember desselben Jahres erschienene Ausgabe, gleichfalls in Folio, enthält am Schluß die Worte: „Gedruckt zu Wittenberg durch Melchior Lotther ynn tausend fünfhundert zwei und zwantzigsten Jar." — Neueste phototypische Ausgabe der Septemberbibel von W. Scherer, Deutsche Drucke. I. Mit Einl. v. J. Köstlin. Berlin, Grote. 1883. Fol.

hat. Für die erste vollständige Ausgabe der Lutherschen deutschen Bibel (v. J. 1534) wird uns das aufs unzweideutigste bezeugt;*) und es ist kein Grund vorhanden, es nicht auch beim Beginn des Werkes anzunehmen. Lag doch die Einflußnahme des Autors auf den Bilderschmuck seines Werkes durchaus im Geiste der damaligen Zeit, wie Seb. Brant, die Gelehrten Maximilians, der Kaiser selbst und zahlreiche andere Beispiele uns beweisen!

Nicht minder wahrscheinlich als der direkte Einfluß Luthers auf den Bilderschmuck seiner Bibel ist der Anteil Cranachs an den Entwürfen der Illustrationen, obwohl diese keinenfalls von dem Meister selbst auf die Holzstöcke gezeichnet sind. Dafür ist ihr Wert ein zu geringer, ihre Ausführung eine zu verschiedenartige. Es trägt auch keines der Bilder Cranachs Monogramm. Wir dürfen das Ganze somit nur als eine Cranachsche Werkstattarbeit betrachten, an welcher mehrere ungleich begabte Gehilfen unter der Oberaufsicht des Meisters beschäftigt gewesen sind. Auf das Monogramm eines dieser Gehilfen, welches auf dem Schlußblatte (21) unten steht, wurde früher (S. 151) bereits hingewiesen; wir teilen es hier in getreuer Wiedergabe mit. Ein zweiter verbirgt sich vielleicht hinter dem Zeichen HD, das wir auf einem Holzschnitt in Luthers „Sermo de sancto Anthonio Heremita" (1522) finden (Muther, a. a. O. S. 235). Schon weil die Arbeit drängte, war das Zusammenwirken mehrerer Kräfte eine Notwendigkeit.

Die Holzschnitte des Lutherschen „Neuen Testaments" bestehen (in den beiden Ausgaben v. J. 1522) zunächst aus einer Anzahl von Initialen an den Anfängen der verschiedenen Bücher, sodann aus den 21 Bildern zur Apokalypse.**) Die letzteren beanspruchen das Hauptinteresse. Es wurde bereits oben auf ihre Abhängigkeit von Dürers „Heimlicher Offenbarung" hingewiesen. In diesem seinem Jugendwerke hatte der Nürnberger Meister den apokalyptischen Vorstellungen seiner deutschen Vorläufer einen für alle Zeiten vorbildlich gewordenen Abschluß gegeben. „Er hat die Typen, welche die Tradition ihm bot, so großartig schöpferisch gestaltet, daß die Phantasie seiner Nachfolger bis auf den heutigen Tag unter der Herrschaft seines Werkes sich beugt." ***) Das gilt also auch von Cranach und seinen Werkstattgenossen: sie wiederholen in den Bildern, für welche Dürersche Kompositionen vorliegen, vielfach dessen Motive, bald in getreuer, bald in freierer Nachahmung; aber sie weichen auch in manchen wichtigen Punkten von den Darstellungen Dürers ab, von der beträchtlichen Vermehrung der Blätterzahl abgesehen. Der Wittenberger Zeichner hat drei Bilder (8, 11, 16) ganz neu hinzugefügt, in mehreren Fällen aus einem Bilde von Dürer deren zwei oder drei gemacht (4—5, 17—18—19, 20—21), in einem Falle dagegen zwei Dürersche Blätter (9, 10) zu einem (12) zusammengezogen.

*) Christoph Walther, der Korrektor Hans Luffts, des Druckers der Bibel von 1534, erzählt, „daß Luther die Figuren zum Teil selbst angegeben, wie man sie hat sollen reißen und malen." Panzer, Entw. e. vollst. Gesch. d. deutsch. Bibelübersetzung, 2. Aufl., Nürnberg 1791, S. 306.

**) Als Initialenschmuck erscheinen die vier Evangelisten, die Ausgießung des heil. Geistes, die heill. Paulus und Petrus, Johannes auf Patmos, Jakobus und eine andere Darstellung des Johannes, nebst zwei weiteren untergeordneten Bildern vor den Episteln an die Hebräer und des Judas. Einige der Initialfiguren wiederholen sich.

***) Mart. Rade, Zur Apokalypse Dürers und Cranachs, (Festschrift f. A. Springer), S. 120.

Im allgemeinen wird die Übereinstimmung mit Dürer gegen das Ende zu lockerer, natürlich nicht eben zum Vorteile der Bilder. Daß dem Wittenberger Zeichner bei seiner Arbeit die Luthersche Übersetzung vorlag und für ihn maßgebend war, läßt sich aus Blatt 7 mit Bestimmtheit schließen. Dürer und alle früheren Illustratoren der Apokalypse haben sich für ihre Darstellungen der betreffenden Scene an den Text der Vulgata gehalten, welcher von einem durch den Himmelsraum fliegenden Adler spricht,*) der seinen Weheruf ertönen läßt über die Erdenbewohner, während Luther an die Stelle des Adlers einen Engel setzte. Und ebenso machte es der Wittenberger Zeichner, was ohne Kenntnis dieser Textänderung nicht erklärlich wäre. — Als ein ausgesprochen papstfeindlicher Zug ist die kleine dreifache Krone bemerkenswert, welche der Luthersche Illustrator (auf Bl. 11 und 16) dem Drachen aufsetzte. Jedoch nur in der ersten Ausgabe der Übersetzung; in der zweiten finden wir sie in eine einfache verwandelt.

Es ist hier nicht der Ort, den Einzelheiten der Geschichte von Luthers Bibelübersetzung weiter nachzugehen, weil die folgenden Teile ein mehr litterarisches und bibliographisches als kunstgeschichtliches Interesse darbieten. Das Alte Testament, von dessen Übersetzung die erste Folio-Ausgabe bei Melchior Lotter in Wittenberg zu erscheinen begann, enthält in seinem ersten, die fünf Bücher Mosis umfassenden Teile elf die ganze Seite füllende Holzschnitte, von denen einige der Werkstatt Cranachs durchaus würdig sind, z. B. Abrahams Opfer, Jakobs Traum und Joseph, der dem Pharao seine Träume auslegt. Haben diese Bilder auch in Holbeins Hand (für den Nachdruck von Thom. Wolff) bedeutend an Reiz und innerer Lebendigkeit gewonnen, so ist ihnen doch ein gewisser volkstümlicher Charakter, ein Zug von kraftvoller Eindringlichkeit nicht abzusprechen.**) — Für die ersten Ausgaben der Lutherbibel in Großoktav, welche Melch. Lotter i. J. 1524 veranstaltete, wurde der Monogrammist GL als Illustrator beigezogen, von welchem auch mehrere große Holzschnitte in Emsers katholischer Bibelübersetzung v. J. 1527 (Dresden, Wolfg. Stoeckel, Fol.) herrühren. Das Zeichen des Künstlers wird auf Gottfried Leigel gedeutet, über den jedoch urkundlich bisher nichts festgestellt ist (Nagler, Monogr. III, S. 40 ff.). Der Stil der Holzschnitte weist entschieden auf die Schule Cranachs hin.***) Merkwürdig ist, daß Emser für seine katholische Bibel die Lutherschen Holzschnitte zur Offenbarung entlehnt hat, auf denen freilich inzwischen jene Verwandlung der dreifachen Krone in die einfache vorgenommen war. Die Stöcke wurden ihm für 40 Thlr. von Cranach überlassen, in dessen Eigentum sie übergegangen waren: ein Beweis mehr für seinen oben dargelegten Anteil an der Lutherschen Bibelillustration.

Unter den Holzschnittwerken aus der späteren Lebenszeit des Meisters ist noch das Buch von der „Ringerkunst“ des Fabian von Auerswald zu erwähnen, das 1539

*) Et vidi et audivi vocem unius aquilae volantis per medium caeli, dicentis voce magna: „Vae, vae, vae, habitantibus in terra.“ Und alle Codices haben ἀετός. Luther legte seiner Übersetzung die Erasmische Ausgabe des Neuen Testaments von 1519 zu Grunde, welche die Entstellung ἄγγελος bietet. Er schrieb daher: „Und ich sahe und horet eyn Engel fliegen mitten durch den Hymel“ u. s. w. Rade, a. a. O. S. 113.

**) Vögelin, Repert. f. Kunstwissensch. II, 181 ff. und Muther, Bücherillustr. 237 ff. schlagen den Wert der Bilder zu gering an.

***) Eine Probe bei Muther, Bücherill. Taf. 258.

bei H. Lufft in Wittenberg erschien und zahlreiche, derb gezeichnete Illustrationen aus Cranachs Werkstatt enthält. Er selbst hat schwerlich daran mitgewirkt. Außer dem Brustbilde des Verfassers und dem kursächsischen Wappen sind es 83 Darstellungen von Ringerpaaren in den verschiedensten Stellungen mit beigedrucktem Text. Aus einer von Cranachs Rechnungen (Schuchhardt, I, S. 161) scheint hervorzugehen, daß ein Exemplar dieses „Büchleins, darinnen die Ringer und Fechter abgemalet,“ für den Kurfürsten Johann Friedrich in der Werkstatt des Meisters illuminiert worden ist.

Eine Specialität von besonderem Reiz sind die von Cranach gezeichneten Tierdarstellungen, welche sich namentlich vielfach auf den von ihm komponierten Büchertiteln und ähnlichen Zierwerken finden. Sie bilden ein Stück des besten Naturbodens seiner Kunst. Schon Christoph Scheurl, der berühmte Wittenberger Jurist, Cranachs Freund, rühmt in dem vielcitierten Widmungsbriefe vor seiner Festrede vom 11. November 1508 des Meisters unvergleichliche Geschicklichkeit in der täuschenden Wiedergabe der deutschen Waldtiere. Köstliche Proben davon enthält u. a. das „Gebetbuch Kaiser Maximilians,“ zu welchem Cranach acht Randverzierungen beisteuerte (Chmelarz, Jahrb. III, 88 ff.), die sich neben Dürer sehen lassen können. Auch auf seinen einzelnen Kupferstichen und Holzschnitten biblischen und legendarischen Inhalts sind die Waldtiere nicht selten mit ausnehmender Sorgfalt ausgeführt. Speciell ins waidmännische Gebiet fällt der große Holzschnitt mit der Hirschjagd (B. 119). Dazu kommt dann die Reihe der geistvoll erfundenen Büchertitel, in deren Einfassungen Tiere und andere Figuren, Pflanzenwerk und phantastisches Linienornament aufs anmutigste miteinander verwoben sind. Butsch (Bücher-Ornamentik, Taf. 89—93) hat eine Auswahl davon zusammengestellt. Die Titelumrahmung mit der Buchdruckerpresse, nebst Eule und Bär (1520) und die mit den weidenden Hirschen (1527, zu Luthers Streitschrift gegen die „Schwarmgeister“) gehören zu den bezeichnendsten Blättern dieser Art. Die Vortragsweise ist in den früheren Werken von höchster Zartheit, die Zeichnung hebt sich in lockeren, feinen Linien von hellem Hintergrunde ab; später wird sie derber und gedrängter, mit schwarz oder in dichter Schraffierung angelegten Hintergründen. —

Cranach hatte mehrere kunstbegabte Söhne, von denen der ältere, Johannes, 1536 in Bologna starb, ohne zur vollen Reife gediehen zu sein. Der jüngere, Lukas (1515—1586), erbte die Würden und den Ruhm seines Vaters. Die ihm zuzuschreibenden Bilder, deren Reihe mit dem Ende der dreißiger Jahre beginnt, zeigen in der Erfindung kein selbständiges Talent, sind aber nicht ohne malerischen, freilich etwas weichlichen Reiz. Am tüchtigsten erweist sich der Künstler als Porträtmaler. Unter den sechs oder sieben Gesellen, welche der ältere Cranach stets um sich gehabt haben soll, um der Fülle der an ihn herantretenden Aufträge genügen zu können, haben wir uns seinen Sohn Lukas als einen der bevorzugtesten zu denken. Dieser teilt mit dem Vater das bekannte Monogramm der geflügelten Schlange und zwar in einer Form, welche sich der späteren Variante mit dem wagerechten Flügel nähert, nur meistens größer und in einigen Windungen auch anders geschwungen ist als das Zeichen Cranachs d. Ä.*) Es findet sich in dieser Form auf zahlreichen Holzschnitten, von denen einige noch in die Lebenszeit des alten Cranach fallen.

*) Vergl. die Auseinandersetzungen von L. Scheibler im Repertor. f. Kunstwiss. X, 298 ff.

Unter den Holzschnitten, deren Zeichnung von Lukas Cranach d. J. herrührt, hat man in erster Linie mehrere Folgen von Porträts berühmter Zeitgenossen zu beachten, an ihrer Spitze die Kaiser Karl V. und Ferdinand I. in ganzer Figur nebst den Fürsten des sächsischen Hauses (Schuchhardt, Nr. 149 ff.); dann eine Reihe der vielfach dem älteren Cranach zugeschriebenen Bildnisse Luthers und der übrigen Reformatoren, von denen manche durch ihre späten Datierungen ohnehin über die Grenze der Lebenszeit des alten Meisters hinausfallen. Unter den Holzschnitten emblematischer Gattung sind die zwei Wappen in der mecklenburgischen Kirchenordnung von 1552 und 1557 durch den darüber noch vorfindlichen Rechnungsvermerk interessant, in welchem die Zahlungen an den Zeichner und an den Xylographen getrennt notiert erscheinen.*) Als umfassendste Leistung der Buchillustration von der Hand des jüngeren Cranach ist schließlich die Leipziger Bibel des Nikol. Wolrab v. J. 1542 (Pass. Nr. 42) hervorzuheben, deren Holzschnitte wenigstens zum Teil von ihm gezeichnet sind. Es gehört dazu u. a. die aus sieben Blättern bestehende Folge der Evangelisten mit den Aposteln Paulus, Petrus und Jakobus, welche bei Bartsch (49—55) noch unter den Werken des älteren Cranach stehen. Es sind schön komponierte Blätter von guter, aber etwas trockener Zeichnung. Die Heiligen sind in ihren Gemächern sitzend dargestellt, mit dem Schreiben der Evangelien oder Episteln emsig beschäftigt. Das Bild des Johannes (B. 52) trägt das Monogramm mit dem wagerechten Flügel und die Jahreszahl 1540. Die in dieser Bibel enthaltenen 26 Blätter zur Apokalypse sind so schwach in der Zeichnung und nachlässig im Schnitt, daß man sie nur untergeordneten Gesellenhänden aus der Cranachschen Werkstatt zuschreiben kann. —

Von diesen untergeordneten Mitgliedern des Wittenberger Künstlerkreises haben einige sich durch Marken, wie und von den Genossen unterschieden. Andere, wie Heinrich Meyer, sind uns auch dem Namen nach bekannt, ohne daß wir mit demselben jedoch mit Sicherheit bestimmte Leistungen von individuellem Charakter verbinden könnten. Die einzige bedeutendere Persönlichkeit von einigermaßen greifbaren Umrißlinien ist der Meister Hans Brosamer (Brösamer) von Fulda (c. 1480 bis c. 1554), dessen Gemälde, vorzugsweise Bildnisse von etwas philisterhafter Auffassung, uns berechtigen, ihn der Gefolgschaft Cranachs anzureihen. Er ist durch Bezeichnungen auf seinen Blättern von 1536—1550 in Fulda nachweisbar, brachte die späteren Lebensjahre in Erfurt zu und soll dort auch gestorben sein.**) Man kennt eine beträchtliche Zahl Holzschnitte und Kupferstiche von seiner Hand, aus deren Erfindung und Behandlungsweise jedoch keine sympathische Natur spricht. Es fehlt ihm an Geschmack und feinerem Schönheitsgefühl; seine Formengebung neigt zum Plumpen und Aufgedunsenen. Besonders in unbekleideten weiblichen Körpern tritt diese Eigenheit oft auf eine geradezu verletzende Weise zu Tage, z. B. in dem Holzschnitt mit der Erschaffung der Eva (B. 1), in dem Kupferstiche mit dem Parisurteil u. a. Auch seine sonst nicht schlecht gezeichneten Bildnisse leiden bisweilen an dem gleichen Übelstande, z. B. der Porträtstich des Abtes Joh. v. Henneberg v. 1541 (B. 23). Eines der xylographischen Bildnisse, das des Land-

*) Pass. P.-Gr. IV, 32: Dem Lucas Maler von zweien Wappen m. g. f. zu reissen 17 gr. . . . . . 22½ fl. Dem Formschneider von beiden Wappen zu schneiden . . . . 4 Fl. 6 fl.

**) Pass. P.-Gr. III, 32 ff.; O. Eisenmann, Allgem. deutsche Biographie, III, 363 ff.; R. Bergau, Kunstchronik, XIII (1878), 494 ff.

grafen Philipp von Hessen (Pass. 31), trägt die Unterschrift: „Hans Brosamer, Formschneider zu Erfordt,“ woraus hervorgeht, daß dieser Meister seine Holzzeichnungen auch selbst geschnitten hat. Der Schnitt ist etwas mager, aber doch besser als die von anderen Xylographen ausgeführten Brosamerschen Holzschnitte. Eine Seltenheit ist sein „Kunstbüchlein,“ eine Sammlung von 38 Holzschnitttafeln mit Entwürfen für Gold- und Silberarbeiter, Pokale, Kannen, Flaschen, Schmuckgegenstände u. dergl. in einem zierlichen und reichen Renaissancegeschmack, der in manchen Punkten an A. Altdorfers Gefäßradierungen erinnert, auf dem Titel mit der Darstellung einer Goldschmiedewerkstatt.*) Zahlreiche biblische Holzschnitte Brosamers zieren die Wittenberger, Magdeburger u. a. Ausgaben von Luthers Übersetzung der heiligen Schrift aus den Jahren 1536—1560. In den Holzschnitten der lateinischen Bibel von M. Gülfferich (Frankfurt 1553) giebt er Nachahmungen von Holbeins Bildern zum Alten Testament. Unter seinen xylographischen Werken verdienen noch besonders hervorgehoben zu werden: der große, aus neun Blättern bestehende Holzschnitt mit „Bathseba im Bade“ v. J. 1554 (Pass. 17) und das Bildnis des Hans Sachs (Pass. 35), von dem der Originalstock sich im Berliner Museum befindet; unter seinen Stichen: der vielleicht nach einer Beschreibung der (1506 aufgefundenen) Gruppe angefertigte „Laokoon“ von 1538 und der „Luther auf der Kanzel“ (Pass. 13b). Im ganzen werden die gestochenen Arbeiten Brosamers höher geschätzt als seine Holzschnitte. Sie verraten den Einfluß der Nürnberger Schule. Doch erhebt er sich auch als Stecher nicht über das Niveau eines fleißigen Eklektikers.

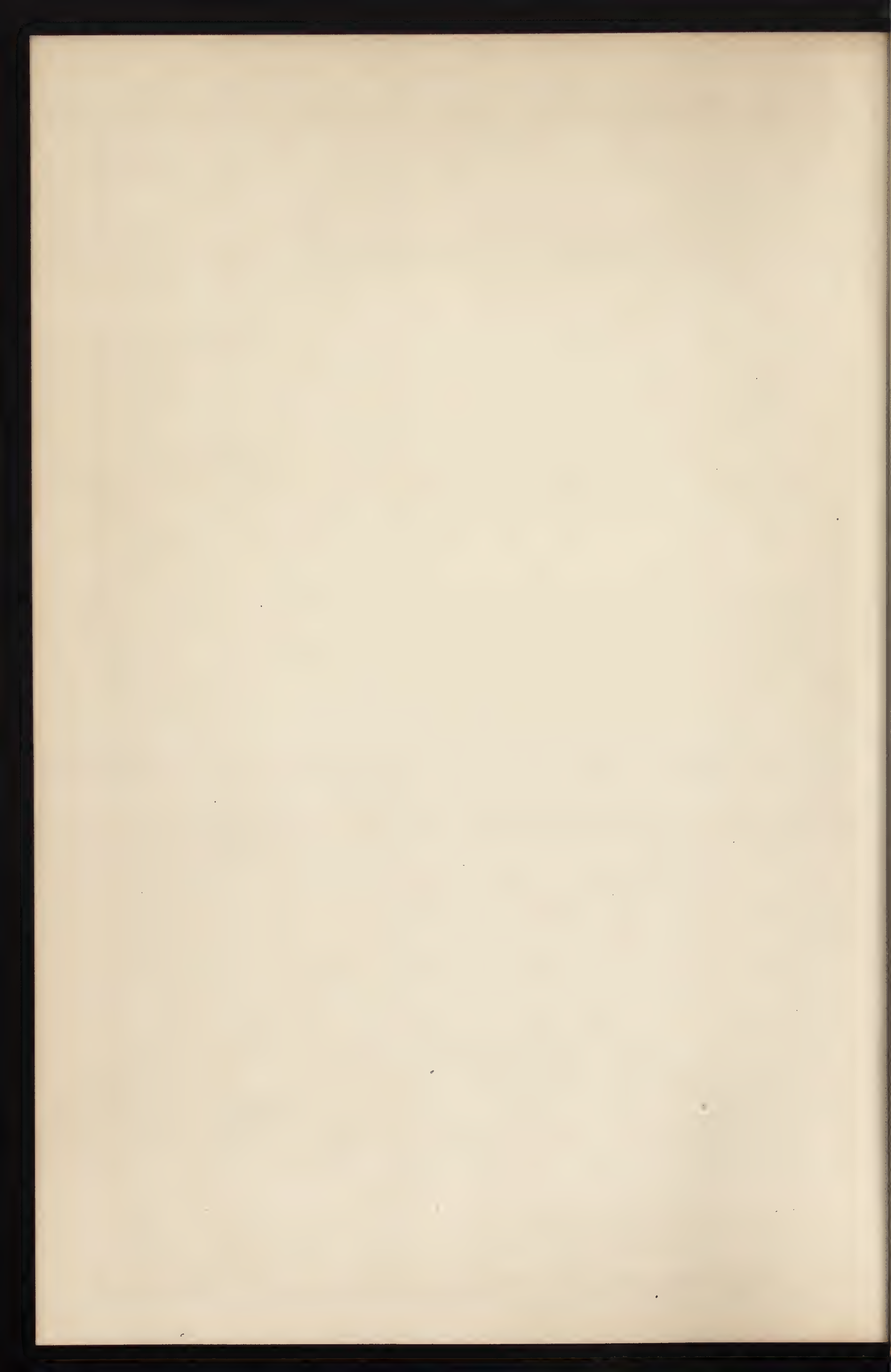
In den Weimarer Kammerrechnungen findet sich seit 1548 der Name eines fürstlichen Hofmalers Peter Gottland, der in einer eigenhändigen Unterschrift des Meisters vom 5. Oktober 1549 ausführlicher als Peter Roddelstet aus Gottland wiederkehrt (Pass. P.-Gr. IV, 56 ff.). Der Künstler scheint von der schwedischen Insel Gotland gebürtig gewesen zu sein. Er war bis 1572 noch am Leben und hat außer zahlreichen Gemälden auch eine Anzahl Kupferstiche und Holzschnitte von guter Zeichnung geliefert, welche den Stil der Schule Cranachs d. Ä. zeigen und mit dem Monogramme PG bezeichnet sind. Auf einem der Holzschnitte ist beigefügt: Wolfgang Stthürmer, Holzschneider zu Leipzig.

Sehr wahrscheinlich gehört der vielfach mit Hans Leu oder Hans Lützelburger identifizierte Monogrammist H. L. oder H. S. L., von dem wir eine Anzahl Stiche von wunderlich phantastischem Stil, aber höchst geschickter Technik besitzen, auch in Zusammenhang mit den sächsischen Meistern. Jules Renouvier (Types et manières des maitres graveurs, II, 75 ff.), der dies herausgefühlt hat, giebt eine treffende Charakteristik seiner gewählten, bisweilen spröden, aber originellen Manier und seiner schwülstigen, zuweilen unglaublich plumpen Formengebung. Der Schmerzensmann (B. 1) hat eine ganz barocke Muskulatur und ein Gesicht wie ein Triton; der heil. Georg mit dem Drachen (B. 3) trägt den Kopfputz eines Indianerhäuptlings; dem heil. Petrus (Pass. 15), einer völlig verdrehten, aus allen Fugen geratenen Gestalt, die sich auf

*) Ein new kunstbüchlein / von mancherley schönen Trinckgeschiren / zu gut der yebenden jugend der Goldschmidt / durch Jansen Brösamer / Maler zu Fuld / an tag gegeben. — Neue Ausgabe in Lichtdruck von A. Frisch nach dem aus der Naglerschen Sammlung stammenden Exemplar des königl. Kupferstich-Kabinetts in Berlin. Berlin, G. Grote. 1882.



Anbetung der Hirten. Holzschnitt von W. S. (Wien; k. k. Akademie.)



den Schlüssel wie auf einen riesigen Knotenstock stützt, hängt der gebauschte Mantel gleich einem gebogenen Ofenrohr über dem Arm. Aber der Meister ist nicht immer so exzentrisch wie in diesen Blättern. Einige biblische und profane Darstellungen kleineren Formats zeigen uns in ihm einen Mann von Erfindung und frischer, flotter Ausdrucksfähigkeit, sind auch als technische Leistungen ganz respektabel; so z. B. der „Brünstige Liebesgott“ (B. 6), der von einer Kugel über ein Wasser dahin getragen wird, in dem eine Menge winziger nackter Figuren sich herumtummeln: ein kleines Meisterstück des Grabstichels.

Eine wohl gleichfalls in diesen Künstlerkreis gehörige, aber auch noch völlig im Dunkel stehende Persönlichkeit ist der Monogrammist W. S., von welchem bisher drei Holzschnitte bekannt sind.*) Darunter ein interessantes großes Blatt (51.2 × 32.7 cm) mit der Anbetung der Hirten (Pass. 2), welches wir auf unserer Tafel in verkleinerter Nachbildung vorführen. Es ist eine figurenreiche, wirkungsvoll gruppierte Komposition, über welcher ein Widerschein von Dürers idyllischer Auffassung der biblischen Vorgänge ruht, aber von hausbackenen Typen und in der Durchbildung ohne feineren Reiz. Außer dem Namenszeichen des Meisters, das man an dem Brunnen auf dem Platze rechts im Hintergrunde sieht, stehen vorne links an der Mauer die Buchstaben LVC (nicht L. C., wie Nagler angiebt), und man hat die Zeichnung des Holzschnittes deshalb mit Lukas Cranach in Verbindung bringen wollen: eine Hypothese, die vom stilistischen Standpunkte nicht zu verwerfen ist, obwohl die Beischrift sicher viel einfacher auf den Evangelisten Lukas bezogen wird, der uns (II, 16 ff.) die Geschichte von der Anbetung der Hirten überliefert hat. Nach Nagler gehört das interessante Blatt in die Luthersche Bibel des Nikolaus Wolrab (Leipzig 1561).

b. Westfälische und niedersächsische Meister.

Die weitverbreitete Vorstellung, daß der Norden Deutschlands eine unfruchtbare Wüste sei, aus der nur vereinzelte erratische Kunstblöcke hervorragen, verschwindet vor der fortschreitenden Erkenntnis der Thatsachen mehr und mehr. Nicht nur Baukunst, Malerei und Bildnerei, sondern auch die gewerblichen und vervielfältigenden Künste haben dort in alter wie in jüngerer Zeit stets einen ergiebigen Boden gefunden.

Über alle deutschen Lande bis zum fernsten Nordgau reichte die Macht von Dürers Einfluß. Zwei namhafte westfälische und rheinische Künstler, Heinrich Aldegrever von Soest und Jakob Binck von Köln, zählen zu seinen Schülern. Wir werden ihnen im folgenden Kapitel in den Reihen der Nürnberger Kleinmeister begegnen. — Zwei andere Westfalen, Johann Ladenspelder von Essen und Nikolaus Wilborn von Münster (?) mögen dagegen schon hier kurz behandelt werden, obwohl auch auf sie Dürers Vorbild nicht ohne Wirkung geblieben ist. Joh. Ladenspelder muß nach einem vom Jahre 1540 datierten Selbstbildnis (Pass. 55), welches ihn als achtundzwanzig Jahre alt bezeichnet, 1511 geboren sein. Er hat uns über 60 gestochene Blätter verschiedenartigsten Gegenstandes und Stils hinterlassen, von

*) Mit dem Zeichner und Kupferstecher Wolf Stiber (Stüber oder Stuber), welcher gegen Ende des Jahrhunderts zu Nürnberg arbeitete, ist er nicht zu identifizieren.

denen drei das Datum 1554 tragen; die übrigen scheinen aus den dreißiger und vierziger Jahren zu stammen. Entschieden von Dürer beeinflußt zeigt sich das große Blatt mit der heil. Dreifaltigkeit vom Jahre 1542 (Pass. 10; B. 4). Die Ausführung ist nicht ungeschickt, aber trocken. In anderen Stichen verrät sich das Studium italienischer Meister mit solcher Bestimmtheit, daß man an einen längeren Aufenthalt des Künstlers in Rom denken möchte, wovon jedoch nichts Näheres bekannt ist. Die Blätter mit Adam und Eva z. B. (Pass. 1 und 2) bekunden deutlich den Einfluß des Michelangelo. Die Folge der Planeten (Pass. 19—25) ist ganz durchdrungen von dem Gifte des Manierismus. — Nik. Wilborn, dessen Thätigkeit als Kupferstecher in die Jahre 1531—1537 fällt, hat ebenfalls nach Nürnberger und nach italienischen Mustern sich gebildet, empfing dazu aber auch den Einfluß der niederländischen Kunst, welcher überhaupt für die ganze norddeutsche Künstlerschaft der Epoche schwer ins Gewicht fällt. Wir lesen den vollen Namen des Meisters (NICLAS WILBORN) auf einer Dolchscheide, welche mit den Darstellungen des Sündenfalls und eines Todesbildes verziert ist (Pass. 27). Der Künstler lieferte mehrere solche ornamentale Stiche von guter Ausführung, Nachahmungen von Niellen u. dergl. Ein harter, metallischer, goldschmiedmäßiger Zug geht auch durch seine übrigen Arbeiten, vornehmlich durch seine Porträtstiche, von denen die des Johann von Leyden (Pass. 26) und des Knipperdollinck (B. 1), beide nach H. Aldegrever, wegen der dargestellten Persönlichkeiten, sowie auch wegen der virtuosen Behandlung der Gewandstoffe und des Beiwerks besonders interessant sind. Von den italienischen Meistern hat es vornehmlich Jacopo de' Barbarj dem westfälischen Stecher angethan. Dieser kopierte von dem Venetianer vier Blätter (B. 2—5) mit großer Sorgfalt und Stiltreue. In Wilborns eigenen Kompositionen, z. B. dem Triumphe des Paris und der Helena (B. 6) und dem „Kampfspiel der Eroten" (B. 8), begegnen uns Rafaelische Motive und Figuren aus römischen Sarkophag- und Triumphalreliefs in willkürlicher Verbindung. Der Einfluß der Niederländer manifestiert sich vornehmlich in seiner kupferstecherischen Technik mit ihren feinen, dicht geführten Strichlagen.

Ein reger Betrieb der Holzschneidekunst bestand in Mecklenburg*), schon zur Zeit der Herzöge Heinrich des Friedfertigen († 1552) und seines Nachfolgers Johann Albrecht, unter denen sich auch die Reformation im Lande ausbreitete und befestigte. In beider Diensten finden wir als Hofmaler und Architekten den Meister Erhard Altdorfer, einen Bruder Albrecht Altdorfers, der in dessen vom 12. Februar 1538 datiertem Testament als Bürger von Schwerin aufgeführt und neben zwei Schwestern zum Haupterben eingesetzt wird (Jul. Meyers Allg. Künstler-Lex. I., 538 ff., 553 ff.) Wir besitzen zahlreiche Holzschnitte von ihm, welche die Bezeichnungen [Monogramm] oder [Monogramm] tragen. Im Jahre 1512 begleitete er den Herzog Heinrich auf seiner Reise nach Wittenberg und scheint dort in Beziehungen zu Cranach getreten zu sein, dessen Stil auf seine Kunst merklichen Einfluß übte. Einen Beleg dafür bietet gleich sein frühester datierter Holzschnitt, „Das große Turnier" von 1513 (Pass. 76), eine umfangreiche, aus drei Stöcken zusammengesetzte Darstellung mit unverkennbaren Remi-

*) Wiechman-Kadow, Die Mecklenburgischen Formschneider des XVI. Jahrhunderts. Schwerin, 1858; Fr. Sarre, Der Fürstenhof zu Wismar, Berlin 1890, S. 11 und 32 ff.



75. Soliman II. Kupferstich von Melchior Lorch.

niszenzen an die bekannte Cranachsche Komposition (B. 124). Manche burleske Zusätze in den Helmzierden der kämpfenden Ritter und andere ähnliche Details geben dem Ganzen ein lokales Gepräge. Wahrscheinlich ist es ein Erinnerungsblatt an das Ruppiner Turnier von 1512, zu dem der Herzog den Künstler ebenfalls mitgenommen hatte.

In das Volksleben der Zeit führt uns ein anderes, vom Jahre 1518 datiertes Blatt des Meisters, „Der Rostocker Glückshafen“ (Pass. 77), mit dem Bilde einer Lottoziehung in ihren verschiedenen Stadien und den Zeichnungen der vierundzwanzig Gewinne, Schalen, Becher, Stoffe u. s. w. Dann folgen Titeleinfassungen und Textbilder zu einer Anzahl kriegsgeschichtlicher und anderer Publikationen mecklenburgischer Verleger. Aber das Hauptwerk von E. Altdorfers Buchillustrationen enthält die plattdeutsche Übersetzung der Lutherschen Bibel (Lübeck, Ludw. Dietz 1533—34) in ihrem reichen Titelbild und den 74 Textholzschnitten, von denen 40 zum Alten, die übrigen zum Neuen Testament gehören. Namentlich in der Komposition des Titelbildes verrät sich deutlich der Einfluß Cranachs. Die Stöcke zum Neuen Testament wurden in der Rostocker Bibel von 1540 und in der dänischen von 1550 wieder abgedruckt. — Außerdem lieferte Altdorfer auch eine Reihe von trefflichen Illustrationen zum Reinecke Fuchs in den Rostocker Ausgaben von 1539 u. ff. — Der Meister hat sich in Mecklenburg offenbar heimisch gefühlt; er bringt nicht selten eigentümliche Züge der dortigen Natur, die mit liebevollem Sinne der Wirklichkeit abgelauscht sind.

Beweglich und weitausblickend erscheint dagegen die Kunst des Melchior Lorch (Lorich, Lorichs) von Flensburg. Sein Stoffkreis umfaßt die mannigfaltigsten Gegenstände profaner und biblischer Art, Bauten, Trachten, Persönlichkeiten aus fernen Gegenden, wie er sie auf Reisen, in den verschiedensten Lebensstellungen gesehen und aufgenommen hatte. Im Jahre 1527 geboren, kam Lorch zunächst zu einem Goldschmied nach Lübeck und soll mit diesem nach Süddeutschland gezogen sein, wo wir ihn längere Zeit in Wien, dann 1548 in Augsburg und an anderen Orten thätig finden. In Begleitung einer kaiserlichen Gesandtschaft bereiste er hierauf den Orient, kam zweimal nach Konstantinopel und hatte außerdem Gelegenheit, die Hauptstädte Italiens und der Niederlande zu besuchen. 1582 trat er als Hofmaler in die Dienste des Königs Friedrich II. von Dänemark. Um 1594 soll er gestorben sein. Obwohl mit seiner Lebensdauer weit über die Zeitgrenzen der bisher betrachteten Künstler hinausreichend und stofflich viel bunter als die meisten von diesen, gehört er doch durch den Stil seiner Zeichnung und Stichelführung durchaus zu der hier geschilderten sächsischen Gruppe. Es sind etwa dreißig Stiche und zahlreiche von Lorch gezeichnete Holzschnitte bekannt, auf welchen sich die nebenstehenden Monogramme finden: Den Glanzpunkt seines Stecherwerkes bilden die Porträts hervorragender Zeitgenossen, darunter das bekannte Profilbildnis Dürers von 1550 (B. 10), das auch als Clairobscur vorkommt, ferner das meisterhaft gestochene Lutherporträt von 1548 (B. 12), das den Reformator in Halbfigur an einem Pulte schreibend darstellt, dann die beiden vom Jahre 1559 datierten Bildnisse des großen Sultans Soliman II., des Siegers von Mohács und Belagerers von Wien (1529), dessen ernsten, braven Türkenkopf (Abb. 75) er offenbar nach der Natur gezeichnet hat und auf dem einen Blatt (B. 14) in ganzer Figur darstellt, mit der von Soliman gegründeten Moschee im Hintergrunde, zur Seite einen prächtig angeschirrten Elefanten, der durch ein Triumphthor daherschreitet. Der Stil dieser und einiger anderer Bildnisse Lorchs (z. B. des Königs Friedrich von Dänemark, des Hubert Goltzius, des Grafen Heinrich von Rantzow) kennzeichnet sich namentlich durch die ungemeine Lebendigkeit des Ausdrucks

und die Kraft der Modellierung, welche den Erscheinungen etwas Statuarisches giebt. Die übrigen stecherischen Arbeiten des Meisters können sich damit nicht messen. Gegenständlich interessant wegen ihrer wahrhaft ungeheuerlichen Phantastik sind mehrere satirische Blätter mit starken Ausfällen gegen das Papsttum (Pass. 27 und 28). Als fein durchgebildete Studie mag noch das Blatt nach Michelangelo, der „Mann am Baumstamm" (B. 8) genannt sein. — Ein gelungener Versuch in der Ätzkunst ist die mit leichter Nadel geistvoll gezeichnete „Schlafende Frau" (B. 4). — Die Mehrzahl der Lorchschen Holzschnitte sind Früchte seiner Reisen in die Levante, Ansichten von Bauten und Straßen Konstantinopels, eine türkische Seeschlacht, Kostüm- und Genrebilder aus dem Orient. Eine aus 69 Blättern bestehende Folge dieser Art erschien in Hamburg (bei Michael Hering) 1626. An Lorchs Aufenthalt in Österreich erinnert sein Werk über die von ihm zu Ehren des Kaisers Ferdinand I. in Wien errichteten Ehrenpforten und Brunnenanlagen. Ein reiches, mit Wappen und Allegorien verziertes Titelblatt dazu findet sich unter den mit seinem Monogramm bezeichneten Holzschnitten (Pass. 15). Der näheren Bestimmung harren noch das große männliche Brustbild eines Mannes von magyarischem Typus, mit gemustertem Wams und breiter Pelzmütze (Pass. 14), sowie der „Tote Vater mit seinen drei Söhnen" (Pass. 10) in weiter, mit Baulichkeiten besetzter Landschaft. Nicht ohne poetischen Reiz ist endlich die Allegorie der „Natur" (B. 2), ein jugendliches nacktes Weib, das mit der aus ihren Brüsten hervorströmenden Milch die sich um sie scharenden Tiere nährt.

Wenn es unsere Sache wäre, das Wirken der Meister bis in das feine Geäder der Buchillustration und des Bilddruckes zu verfolgen, so könnte hier noch mancher größere und kleinere norddeutsche Ort namhaft gemacht werden, welcher mit Lübeck, Hamburg, Leipzig, Halle, Halberstadt und anderen Pflegestätten der Buchdruckerkunst in der Herstellung reich verzierter Volksbücher und Erbauungsschriften wetteiferte. Aber die Masse der in diesen Werken enthaltenen Bilder ist mehr handwerklicher als künstlerischer Art. Nur Eines kann zum Ruhme der gesamten Produktion auch für Norddeutschland bestätigt werden, daß sie, wenige Ausnahmen abgerechnet, durch den ganzen Verlauf der bisher geschilderten Epoche hindurch in schlichter Anhänglichkeit die ererbte Tradition bewahrt und den nationalen Stil wie die heimische Empfindung keinen fremden Einflüssen überliefert hat.

---

6. Der Umschwung in Nürnberg. — Kleinmeister und Ornamentisten.

Als nach dem Tode Maximilians die deutschen Fürsten sich im Römer zu Frankfurt a. M. versammelten, um die Kaiserwahl vorzunehmen, und die Stimmung zu gunsten Karls von Spanien ausschlug, da sprach der Erzbischof von Trier die bedeutungsvollen Worte: „Jetzund sehe ich schon allbereit den Fall und künftige Veränderung deutscher Nation vor Augen." — „Wenn wir unsern Vorfahren nachfolgten, so bedürften wir keiner fremden Hilfe, dieweil wir aber nun die Fremden berufen, was thun wir anderes, als daß wir uns damit eine Dienstbarkeit auf den Hals laden."

In der That beginnt mit dieser Wahl eine tiefgreifende Umwälzung in dem gesamten Kulturleben der Nation. Nicht bloß die politische und religiöse Einheit wurde durch den Fluch der Zwietracht zerstört, sondern auch in alle Zweige des geistigen und künstlerischen Lebens das Unwesen der Fremdländerei, die spanische Prunksucht, der welsche Manierismus hineingetragen.

Unmerklich und unaufhaltsam, gleich dem Wandel in der Natur, war der Geist des Humanismus und mit ihm die Kunst der italienischen Renaissance über die Alpen gedrungen und wie ein warmer Hauch aus dem Süden begrüßt worden. Die Werke der Augsburger Meister, die Bilder und Holzschnitte der Burgkmair, Holbein und ihrer Gesinnungsgenossen, zeugen von dieser naiven Aufnahme vereinzelter Elemente einer fremden Kultur, ohne daß darüber der deutsche Grundcharakter ihrer Kunst verloren gegangen wäre. Selbst Dürer, dieser Fels des Deutschtums, bleibt nicht unberührt von den Wellen des Südens; aber sie umspielen nur seinen Fuß. Entscheidend für das Schicksal unserer Kunst ward erst die Stunde, in der die Nürnberger Schule von Dürers Bahnen abwich und in die welsche Richtung einlenkte. Das geschah nun nicht mehr in gutem Glauben, sondern mit bewußter Absicht. Die Sirenenrufe aus dem Lande des antiken Schönheitsideals haben diese Wandlung zuwege gebracht und mit der Nürnberger Schule zugleich die ganze deutsche Kunst den Umstrickungen der Manier ausgeliefert.

Während der ersten Dezennien des Jahrhunderts begegnen uns neben Dürer noch einzelne wenige künstlerische Erscheinungen von selbständigem Charakter, die sich von dem Geiste der neuen Zeit unberührt zeigen. Dahin gehört der Bilderschmuck zweier Andachtsbücher, die unter Kaspar Rosenthalers Namen gehen: „Die Legend des heyligen vatters Francisci" (Nürnberg 1512) und „Das leben unsers erledigers Jesu Christi" (Nürnberg 1514). Das erstere ist mit 57 geschickt komponierten und sorgfältig ausgeführten Holzschnitten illustriert, welche sich in ihrer klaren und ausdrucksvollen Anschaulichkeit dem Tone des Andachtsbuches trefflich anpassen. Passavant (P.-Gr. III, S. 130 ff.) giebt das Verzeichnis der Bilder und hebt (S. 132) auch den einzigen größeren Holzschnitt des andern Buches, das Titelblatt mit der stehenden Gestalt des andächtig zum Himmel aufblickenden heiligen Franciskus, hervor, welcher im Stil der Zeichnung und des Schnittes mit den Bildern der Franciskuslegende übereinstimmt; die übrigen 64 kleinen Holzschnitte aus dem Leben und Leiden Christi (durchschnittlich $4^1/_2$ cm hoch und $3^1/_2$ cm breit) sind gewöhnliche Nürnberger Fabrikware, die „Verkündigung" ausgenommen, die durch ihr etwas größeres Format und ihren oberrheinischen Anhauch hervorsticht. Wer als der Zeichner des eben beschriebenen Titelblattes und der Holzschnitte zur Franziskuslegende zu betrachten ist, bleibt zweifelhaft. Auf dem Titel beider Bücher steht, daß sie „in Verlegung des Erbarn Kaspar Rosenthaler, jetzundt wohnhafft zu Schwatz, in Nürnberg," erschienen sind. Aber daß Rosenthaler auch der Urheber jener Bilder sei, ist schwer glaublich, seit wir wissen*), daß die früher weitverbreitete Tradition von einer Malerfamilie Rosenthaler, welcher außer dem gedachten Kaspar noch zwei Brüder, Hans und Jakob,

*) D. Schönherr, in den Mitteilungen der k. k. Central-Commission, Bd. X (1865), S. XXI. ff.

angehört haben sollten, auf reiner Erfindung beruht. Sicher ist nur, daß es einen Kaspar Rosenthaler von Nürnberg gegeben hat, der in Schwatz seßhaft gewesen ist. Die Bestimmung des Illustrators der beiden Bücher bleibt noch vorbehalten.

Ausführliches hören wir dagegen über die Kunstfertigkeit eines andern Nürnbergers jener Zeit, den Goldschmied und Kupferstecher **Ludwig Krug** (Pass. P.-Gr. III, 132 ff.). „Ich könnt nicht erdenken“ — sagt Neudörfer (Lochner, S. 124 ff.) — „was diesem Ludwig Krug, obvermelten (Hans) Krugen Sohn, an Verstand der Silber- und Goldarbeit, im Reißen, Stechen, Graben, Schmelzen, Treiben, Malen, Schneiden, Conterfetten, sollt abgangen seyn.“ Also eine sehr vielseitige Natur! Das Bürgerbuch weist aus, daß Ludwig Krug im Jahre 1522 das Meisterrecht erworben hat. Sein Tod erfolgte 1532. Bartsch (VII, 535 ff.) und Passavant (III, 132 ff.) verzeichnen von ihm 16 Stiche und einen Holzschnitt, welche das aus einem einhenklichen Krug und den Anfangsbuchstaben des Namens gebildete Monogramm tragen. Seine Stechweise ist vorwiegend deutsch, jedoch mit Anklängen an die niederländische Schule, so daß man glauben könnte, Krug wäre in Holland gewesen oder hätte sich nach den Werken der dortigen Meister gebildet. Dürer und Lukas van Leyden haben ihn auch bei seinen Kompositionen beeinflußt; aber er bewahrte sich trotzdem seine Naivität, welche im Ausdruck bisweilen nicht ohne Grazie ist. Am wenigsten gelingen ihm nackte Gestalten, deren Formen gewöhnlich eine unschöne Modellierung zeigen. Wir nennen die „Anbetung der Könige“ (B. 2), eine seiner im ganzen wie im Detail gelungensten Kompositionen, den „Schmerzensmann,“ den er in drei verschiedenen Stellungen bildete (B. 4—6), die anmutig edle „Madonna auf dem Halbmond“ (B. 7), die „Heilige Jungfrau bei der heiligen Anna“ (B. 8), ein reizendes, von echt deutscher Empfindung durchhauchtes Familienbild. Beispiele für seine Behandlung der unbekleideten Form, die eigentümlich zwischen Magerkeit und Gedunsenheit schwankt, bieten der an Dürer gemahnende Stich mit den „Zwei nackten Frauen“ (B. 11) und das seltene xylographische Blatt „Der Sündenfall“ (Pass. 1). Die Ausführung des letzteren ist eine ganz malerische.

Unzählige Werkmeister und Gesellen ohne Rang und Namen stecken in den Buchholzschnitten der Nürnberger Drucker jener Tage, der Hölzel, Stüchs u. a. m. Einer späteren Zeit gelingt es vielleicht, über ihre Persönlichkeiten Licht zu verbreiten. Wir müssen uns bescheiden, hier nur noch wenige Meister kurz einzufügen, von deren Thätigkeit entweder zuverlässige Nachrichten oder bestimmte Werke zeugen.

Der Name der Familie Glockenton (Glockendon), den wir oben (S. 42 ff.) durch den Meister Albrecht Glockenton unter den Stechern aus der Gefolgschaft Martin Schongauers nur vermutungsweise repräsentiert gefunden haben, erscheint hier durch mehrere Generationen hindurch geschichtlich sicher gestellt. **Georg Glockenton** d. Ä. und seine beiden Söhne **Nikolaus** und **Albrecht** werden zwischen den Jahren 1490—1541 in Nürnberg unter den „berühmten Illuministen und Briefmalern“ aufgezählt (Neudörfer, Ausg. von Lochner, S. 140—144). Albrecht Glockenton d. J. erhielt am 19. November 1530 das Privilegium, „daß man ihm seine (in Holz) geschnittene Hirschenjagd in einem Jahr nicht nachschneiden dürfe.“

Eine Reihe tüchtiger Holzschnitte, noch bemerkenswerter wegen der dargestellten Gegenstände als in künstlerischer Hinsicht, lieferte **Nikolaus Meldemann**, „Brief-

maler zu Nürnberg," wie er sich selbst wiederholt nennt. Es sind meistens große Blätter von derber Zeichnung und handwerksmäßiger Ausführung, für die Masse berechnet, charakteristisch als Belege der volkstümlichen Richtung des Nürnberger Holzschnittes. Wir nennen zunächst den Gimpeltanz (Nassentantz, d. h. Nasentanz zu „Gümpelsbrunn"), ein Bauernfest im Brueghelschen Stil, nach den großen Nasen der tanzenden Bauerntölpel benannt (B. 1), sodann die dreizehn deutschen Soldatenbilder (Pass. 4 — 16) mit Versen von Hans Sachs, ungemein interessant als Bilder des Kriegslebens und der Tracht der Zeit, in künstlerischer Beziehung nicht besser und nicht schlechter als die gereimten Beischriften des Nürnberger Meistersingers; endlich die große Rundansicht der Stadt Wien, gezeichnet während der Türkenbelagerung vom Jahre 1529*), ein koloriertes Blatt von ca. 85 cm im Durchmesser, welches über die Vorgänge jener Tage, über die Stellungen des Feindes, die Verteidigungsmaßregeln der Bewohner, die Mauern und hauptsächlichen Gebäude der Stadt eine vom Stephansturm aufgenommene Übersicht gewährt. Namentlich das letztere Werk ist für die Richtung Meldemanns charakteristisch, welche vor allem darauf abzielte, durch Gelegenheitsbilder von drastischer Wirkung oder durch Darstellungen zeitgenössischer Begebenheiten von allgemeinem Interesse unterhaltend oder belehrend auf die Masse zu wirken. An der Bücherverzierung scheint er sich nur ausnahmsweise beteiligt zu haben (Muther, a. a. O. S. 182).

Als nächster Geistesverwandter Meldemanns erscheint der Nürnberger Briefmaler, Formschneider und Buchdrucker Hans Guldenmundt, der uns oben (S. 114) bereits unter Dürers Gesellen begegnet ist. Nach den urkundlichen Mitteilungen aus seinem Leben, welche Joh. Baader (Zahns Jahrb. I, 227) veröffentlicht hat, scheint er ein Mensch von rohen Sitten gewesen zu sein, und sein Verhalten dem künstlerischen Eigentume Dürers gegenüber zeugt nicht gerade von Pietät. Er schnitt des Meisters „Großen Triumphwagen" nach und geriet darüber mit der Witwe in einen Rechtshandel. Ob auch die fälschlich dem Dürer zugeschriebene, wohl nur auf einen skizzenhaften Entwurf von ihm zurückzuführende „Große Säule" (B. 129) als eine „Ausbeute" Guldenmundts zu betrachten sei, wie Retberg (a. a. O. S. 113) meinte, möge dahingestellt bleiben. Wir können die Thätigkeit Guldenmundts vom zweiten bis zum fünften Dezennium des Jahrhunderts in seinen Holzschnitten verfolgen. Auch ihm bot die Belagerung Wiens vom Jahre 1529 Stoff zu einer Anzahl von Gelegenheitsbildern. Er führt uns die Truppen des Sultans Soliman vor in 15 derb gezeichneten Blättern (Pass. P.-Gr. III, S. 248, Nr. 5—19) und Hans Sachs begleitete die Blätter mit seinen Reimsprüchen. Auf anderen Holzschnitten mit ähnlichen poetischen Beischriften erscheinen die Landsknechte und Eidgenossen aus den französischen, italienischen und schweizerischen Kriegen von 1507—1524 (Pass. 22—35). Einen Glanzpunkt seines Werkes bildet

*) Die Zeichnung rührt nicht von Meldemann selbst, sondern der Beischrift zufolge von einem „berühmten Maler" her, den man in Wien während der Belagerung veranlaßt hatte, vom Stephansturm aus die Situation aufzunehmen. Man vergleiche H. Meldemanns Rundansicht der Stadt Wien, nachgebildet von A. Camesina, mit einem erläuternden Vorworte von K. Weiß, Wien 1863, wo S. X. ff. über den historischen Wert der Darstellung, über die erhaltenen Exemplare des Blattes und dessen Verhältnis zu anderen ähnlichen Bildern sich die näheren Angaben finden.



76. Josua. Holzschnitt von Erhard Schön.

der aus neun Stöcken zusammengesetzte, reich kolorierte Prachtholzschnitt mit dem Triumphzuge Karls V. (B. und Pass. 1). Der Kaiser erscheint darauf sitzend auf einem prunkvollen, von zwölf Rossen gezogenen Triumphwagen, von zahlreichem Gefolge begleitet, zu Häupten zwei schwebende Engel mit einem großen Lorbeerkranz. Die erste Ausgabe trägt am Schluß außer dem Druckort und dem Namen des Künstlers das Datum 1537. Auch mehrere tüchtige Bildnisse von Reichsfürsten hat Guldenmundt geliefert, z. B. das des Markgrafen Albrecht von Brandenburg, der Pfalzgrafen Friedrich, Otto Heinrich u. a. In der geistigen Kampflitteratur der Zeit erscheint der Meister auf der Seite der heftigen Gegner des Papsttums mit seinen 30 Holzschnitten zu dem Buche des Hans Sachs: „Eyn wunderliche Weyssagung von dem Babstthumb" (Nürnberg ym Carthenser Kloster, 1527). Es wird darin der geistlichen und auch der weltlichen höchsten Obrigkeit so übel mitgespielt, daß der Rat der Stadt sich ins Mittel legte und dem Künstler wie dem Poeten ihre Ausschreitungen verwies.

Eine ruhigere Natur von schlichter Frömmigkeit spricht aus den zahlreichen Holzschnitten des Nürnbergers Erhard Schön. Er zeichnete z. B. für den „Hortulus animae", der 1517 bei Klein in Lyon erschien, eine Reihe kleiner Heiligenfiguren, welche in wechselnden Renaissancerahmen unter gebogenem Ast- und Laubwerk stehen. Dann lieferte er für die Peypussche Bibel von 1524 den schönen sitzenden Josua in ritterlicher Tracht (Abb. 76), bezeichnet mit dem Monogramm [Monogramm]. Zu seinen letzten Arbeiten gehören mehrere Holzschnitte in der Nürnberger Vitruv-Übersetzung des Walther Rivius (1548). Unter Schöns Einzelblättern ist vor allem das große Rosenkranzbild (P. 35) rühmend hervorzuheben. Im ganzen folgt er den Bahnen Dürers, ohne dessen eigentlicher Schüler zu sein.*)

Der Gruppe dieser alten Nürnberger von grunddeutscher Art, welche teils in derb volkstümlicher, teils in feinerer und innigerer Auffassung die heimischen Künste pflegten, trat nun im Verlaufe der zwanziger Jahre eine Plejade von Meistern entgegen, welche den oben angedeuteten Umschwung der Stilrichtung herbeiführte. In der Kunstgeschichte führen sie den Namen der Kleinmeister, der selbstverständlich keine Herabsetzung ihres Wertes ausdrücken, sondern bloß auf das kleine Format hindeuten soll, in dem sie ihre Gedanken zu Papier zu bringen liebten. Wir zählen zu ihnen in erster Linie die vier Nürnberger Hans Sebald und Barthel Beham, Georg Pencz und den Monogrammisten I. B., sowie die beiden Niederdeutschen Heinrich Aldegrever und Jakob Binck. Die von allen diesen Meistern bevorzugte Technik ist der Kupferstich. Sie erreichen in ihm die nämliche Größe im kleinen, wie Holbein in seinen klassischen Holzschnittbildchen. Auch bei ihnen ist das figürliche Element das tonangebende; die plastische Gestaltenwelt der italienischen Hochrenaissance wird von ihnen in die kleinbürgerlichen Kreise Nürnbergs eingeführt; bei Hans Sebald Beham und Aldegrever gesellt sich dazu auch die Meisterschaft im Ornamentalen. Die dekorative Seite der

*) S. den gehaltvollen Aufsatz von W. v. Seidlitz: Die gedruckten illustrierten Gebetbücher des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland, Jahrb. d. königl. preuß. Kunstsamml. VI, 31. Der Autor will Erhard Schön gleich Springinklee zu den unmittelbaren Schülern Dürers rechnen.

kleinmeisterlichen Kunst, das Ornament für Goldschmiede, Kunstschlosser, Möbeltischler, Weber, Sticker u. s. w. wird dann von einer jüngeren Künstlergruppe zu einer Specialität von höchstem Reiz ausgebildet, welche besonders ins Auge zu fassen ist; Peter Flötner, die drei Hopfer, Augustin Hirschvogel, Jost Amman, Virgil Solis u. a. gehören zu den Hauptvertretern dieser zweiten Generation.*)

Die drei oben an erster Stelle Genannten, Hans Sebald Beham (1500—1550), Barthel Beham (1502—1540) und Georg Pencz (ca. 1500—1550), haben sich durch ihren zügellosen Lebenswandel in jungen Jahren und durch ihre Beteiligung an den aufrührerischen Bewegungen der Zeit den Namen der „gottlosen Maler“ von Nürnberg zugezogen. Sie wurden einem peinlichen Verhöre vor dem Stadtrat unterzogen, ins Gefängnis geworfen und eine Zeitlang aus der Heimat verbannt. Pencz scheint eine Reise nach Rom unternommen zu haben, wurde dann wieder zu Gnaden aufgenommen und erscheint 1532 als Ratsmaler der Stadt. Aber auf einen grünen Zweig ist er nie gekommen; er starb in Dürftigkeit. Die beiden Beham finden wir eine Zeitlang in München, in Diensten der bayerischen Herzöge; Hans Sebald zog in späteren Jahren nach Frankfurt; Barthel unternahm zwei Reisen nach Italien und ist dort auch gestorben.



77. Darbringung im Tempel. Holzschnitt von H. S. Beham. (Berlin; königl. Kupferstichkabinett.)

Hans Sebald Beham, der ältere von den beiden Brüdern**), kommt für uns an erster Stelle in Betracht, weil er seine Kraft fast ausschließlich den vervielfältigenden Künsten gewidmet hat. Und zwar besitzen wir, außer zahlreichen Kupferstichen, auch eine Menge von ihm gezeichneter, zum Teil sehr großer Holzschnitte, so daß auf ihn der Name Kleinmeister nur mit diesem Vorbehalte paßt. Er war eine derbe, spießbürgerliche Natur, die sich in den höheren, welschen Stil nur gezwungen hineingefunden hat. In den Holzschnitten tritt der volkstümliche Zug seines Wesens oft mit unmittelbarer Kraft und

*) Aus der Masse der Litteratur über diese Meister seien hier zunächst nur zwei übersichtliche Darstellungen jüngsten Datums hervorgehoben: Ed. Chmelarz, Die deutschen Kleinmeister des 16. Jahrhunderts, Mitt. d. k. k. Österr. Museums, 1887, S. 357 ff. und R. Stiassny, Die Kleinmeister und die italienische Kunst, Chronik f. vervielf. Kunst, 1890, S. 18 ff. — Altdorfer und Brosamer, welche dort ebenfalls zu den Kleinmeistern gezählt werden, haben bei uns oben ihre besonderen Stellen gefunden.

**) Ad. Rosenberg, Sebald und Barthel Beham. Leipzig 1875; (Loftie), Catalogue of the prints and etchings of H. S. Beham. London 1877; J. E. Wessely, Repertor. f. Kunstwiss. VI, 124 ff.; E. Aumüller, Les petits maitres allemands: J. B. et H. S. Beham. Munich 1881; W. v. Seidlitz, Jul. Meyers Allg. Künstler-Lexikon, III, 311 ff., wo sich auch die ältere Litteratur verzeichnet findet; endlich G. K. W. Seibt, H. S. Beham (Studien zur Kunst- und Kulturgesch. I). Frankfurt a. M. 1882; S. Laschitzer, Mitteil. d. Instit. f. österr. Geschichtsforsch. III (1882), 302 ff.

Frische zu Tage. Da bewährt er sich als der genaueste Kenner und treueste Schilderer des gemeinen Mannes, da wetteifert er mit den alten Niederländern in ausgelassener Fröhlichkeit und rücksichtsloser Wahrheitsliebe. Außer den Bauerntänzen, Volksbelustigungen, Soldatenzügen, Liebesszenen und dergleichen fallen auch manche seiner Holzschnitte zur Bibel, besonders die kleinen Darstellungen aus dem Alten Testament, in dieses echt volkstümliche Gebiet und erfreuten sich daher schon bei Lebzeiten des Künstlers der allgemeinsten Anerkennung und weitesten Verbreitung. Weniger wirksam sind seine Blätter zum Neuen Testament, mit Ausnahme der Passionsfolge, die noch von Dürerscher Innerlichkeit erfüllt ist. Als ein hübsches unbeschriebenes Blättchen zum Neuen Testament sei hier die „Darbringung im Tempel“ nach dem in Berlin befindlichen Abdrucke beigegeben (Abb. 77). Auch sonst war der Meister wiederholt für den Buchschmuck thätig und bewährte dabei, vornehmlich während der früheren Nürnberger Zeit, seine derbe, oft knorrige Kraft. Wir erwähnen das „Gespräch zwischen St. Peter und dem Herrn über der jetzigen Welt Lauf“ von Hans Sachs (1521) und die bei Hans Wandereisen 1526 erschienene Satire auf das Papsttum, die übrigens in ihren Bildern einfach wie ein „geistliches Trachtenbuch“ aussieht (Muther, Bücher-Illustr. S. 181, Taf. 213). Der Stil hat unverkennbar Dürersches Gepräge. Ohne Zweifel von diesem Meister beeinflußt war Hans Sebald endlich bei seinen Proportionsstudien, wenn man ihn auch wahrscheinlich mit Unrecht des beabsichtigten Plagiats an Dürer geziehen hat.*) Er veröffentlichte 1528 zunächst sein Büchlein von der „Proporcion der Roß“, welchem später (1546) die übrigen Teile vom Zeichnen der Gesichter und der menschlichen Figuren folgten. — Eine entschiedene Wendung in der Kunst des Meisters bekunden die sieben großen Holzschnitte mit den Planetengöttern, von denen wir den „Merkur“ (Pass. 185) auf unserer Tafel verkleinert wiedergeben. Sie sind von den unter dem Namen des Baccio Baldini gehenden Planeten stofflich inspiriert; wenn auch ihr Stil immer noch vorwiegend der des deutschen Holzschnitts ist, schwebt über ihnen doch der Geist der italienischen Renaissance.



78. Die Schildwache.
Kupferstich von H. S. Beham.



79. Hercules und Cacus. Kupferstich von H. S. Beham.

*) Vergl. über diesen oben (S. 115) kurz erwähnten Vorgang die quellenmäßigen Darlegungen bei Thausing, Dürer, 2. Aufl. II, 324 ff. und W. v. Seidlitz, a. a. O. S. 318.

Mercurius kind sind künstenreich
An behendigkeyt ist yhn nymant gleich

Im .3 6 5. tagen lanng
Verbring ich meinen lauff vnd gang.



Monatsbild: Der Planet Merkur. Holzschnitt von Hans Sebald Beham.

(Nach einem in Privatbesitz befindlichen Druck.)



Noch klarer spricht derselbe aus Hans Sebalds späteren Kupferstichen. Während er sich in seinen Erstlingsarbeiten an Dürer und Altdorfer angeschlossen hatte, wie der kleine Mädchenkopf von 1518 (B. 204), die Madonnen auf dem Halbmond (B. 17) und mit der Birne (B. 18), der Schmerzensmann (B. 26) und andere, dem Alltagsleben entnommene Blätter, z. B. die Marktbauern (B. 191 und 192) beweisen, tritt bei ihm seit dem Jahre 1523 eine ausgesprochene Hinneigung zu italienischen Formen und Vorstellungen ein. Die Gestalten des Adam und der Eva (B. 3 und 4), die um 1526 entstandenen Rundbildchen des Loth (B. 9), des Parisurteils (B. 88), der Versuchung des Joseph durch Potiphars Weib (B. 13) und ähnliche Blätter, sowie auch die mit dem Jahre 1531 beginnenden köstlichen Ornamentstiche bezeugen deutlich den Übergang des Meisters zur welschen Manier. Seine Technik leidet durch diese Veränderung nicht. Sie wird vielmehr immer plastisch bestimmter, fester und metallischer. Man sieht, daß Hans Sebald sowohl die italienischen Meisterstecher des fünfzehnten Jahrhunderts, einen Andrea Mantegna, Nic. da Modena und Jacopo de' Barbarj, als auch die Glanzleistungen des Marcanton und Agostino Veneziano aus seiner eigenen Zeit vor Augen gehabt und mit Erfolg studiert hat. Als Belege dafür seien genannt: die sieben Planeten (B. 113—120), auf dem einen Blatte mit 1539 bezeichnet, die beiden Liebespaare und der Narr (B. 212), die vier Blätter mit der Geschichte vom verlorenen Sohne (B. 31—34), sowie einzelne andere neutestamentliche Darstellungen, wie Jesus und die Samariterin (B. 24) und Jesus bei dem Pharisäer Simon (B. 25). In diesen zumeist ganz winzigen Blättchen steht die Kunst des Kleinmeisters auf ihrer Höhe. Die Grabsticheltechnik ist oft von blendender Virtuosität, die Ausführung ebenso sorgfältig überlegt wie kraft- und lebensvoll. — In den vierziger Jahren, der letzten Periode von Sebalds Thätigkeit, entartet seine Kunst technisch wie gegenständlich. Nur wenige Blätter, wie der Hiob mit seinen Freunden von 1547 (B. 16), stehen an Frische und Schönheit noch den früheren gleich. Die Mehrzahl hat etwas Kaltes und Äußerliches; die Nachstiche und Kopieen (vornehmlich der Blätter des jüngeren Bruders) häufen sich; mit der Technik des Grabstichels geht durch Vermehrung der Strichlagen und Anwendung des Punktierens eine ungünstige Veränderung vor; endlich verirrt sich die Phantasie des Künstlers einerseits in frostige Allegorien, anderseits in die Nudität und Obscönität. Der mehr als derbe



80. Saturn.
Kupferstich von H. S. Beham.



81. Bauernschlägerei. Kupferstich von H. S. Beham.

Geschmack der Zeit mag diese Dinge hervorgerufen haben; Hans Sebald hat ihm aber auch aufs bereitwilligste gehuldigt. Es sind nicht nur mythologische Darstellungen aus dem Kreise der Venus, welche hierher, als in das ihnen zustehende Gebiet, gehören, sondern auch Blätter von ganz unverhülltem Naturalismus, wie die „Nacht“ (B. 153), auf denen das Nackte nur um seiner selbst willen und zwar mit der skrupulösesten Ausführlichkeit geschildert wird. Am Schlusse der Reihe steht die Allegorie auf das „Unmögliche“ von 1549 (B. 145): ein bärtiger Mann, der vergeblich sich abmüht, einen Baum zu entwurzeln; dabei die erklärenden Inschriften in deutscher und lateinischer Sprache. In die letzten Lebensjahre fallen auch eine Anzahl schöner Stiche für didaktische Zwecke, vornehmlich die sauber gezeichneten, zum Teil aus italienischer Quelle stammenden dorischen und korinthischen Säulendetails (B. 247—253), welche dann unter den Holzschnitten des Nürnberger Vitruv von 1548 wiederkehren. Dazu kommen zahlreiche mit zartem Stichel ausgeführte Wappen, Embleme, Becher und Ornamente, als Zeugnisse der bis ans Ende fortgesetzten rührigen Thätigkeit des Künstlers. Im Ornamentstich hatte er sich schon in jungen Jahren versucht und mehrere für das Fach in Deutschland mustergültig gewordene Typen (Querleisten und aufsteigende Verzierungen) geschaffen. In den vierziger Jahren kam er auf diese Dinge zurück, jedoch auch dabei nicht mehr mit der früheren schöpferischen Kraft. Von Einfluß auf die von ihm gestochenen Geräte (Kandelaber, Pokale und dergleichen) erweisen sich namentlich die Blätter des oberitalienischen Meisters Zoan Andrea. Wir geben zur Veranschaulichung der Art des Meisters eine Auswahl aus seinen kleinen Kupferstichen, welche namentlich der letzten Zeit seiner Entwickelung angehören (Abb. 78—82). Der Meister wendet die nebenstehenden beiden Formen der Bezeichnung an, und zwar die Namenschreibung mit B etwa seit dem Jahre 1531, die mit P in der früheren Zeit. HSP HSB

Hans Sebald hat sich versuchsweise auch mit dem Radieren und Ätzen auf Eisenplättchen beschäftigt; doch zeigt er darin, wie Dürer, kein besonderes Glück. Die Mehrzahl seiner geätzten Blätter fällt in die jungen Jahre, so Joachim und Anna (B. 21), der Engel zu Joachim herabschwebend (B. 66), der Sackpfeifer (B. 195), der Landsknecht (B. 203) u. a. Aus dem Jahre 1540 ist noch ein später Versuch zu verzeichnen in dem Blatte „Die junge Frau und der Narr“ (B. 148). Das beste an den Blättern ist die leichte, gefällige Nadelführung; der höhere malerische Reiz geht ihnen ab.



82. Ornament mit Adler und Genien. Kupferstich von H. S. Beham.

Der jüngere Bruder, Barthel Beham, war das stärkere Talent von den beiden, wenn auch eine minder bewegliche Natur. Er beschränkte sich in seiner Thätigkeit für die vervielfältigende Kunst auf den Kupferstich und die Zahl der von ihm gestochenen Blätter übersteigt nur wenig das Drittel der Grabstichelarbeiten seines älteren Bruders. Aber ihr künstlerischer Wert steht viel höher als diese. Sie verraten ein ehrliches Ein-



83. Titus Gracchus. Kupferstich von Barthel Beham (Mittelstück).

dringen in die Natur und einen durch das Studium der Italiener aufs feinste geläuterten Schönheitssinn. In erster Linie treten die Porträtstiche Barthel Behams bedeutsam hervor; sie überbieten seine gemalten Bildnisse an Sorgfalt der Ausführung und Schärfe der Charakteristik. Sein Karl V. (B. 60), sein Ferdinand I. (B. 61), die er beide 1530 bei ihrer Anwesenheit in München zeichnete, dann der bayerische Kanzler Leonhard von Eck (B. 64) und einige andere Blätter gehören zu den besten deutschen Porträtstichen der Zeit. Die frühen Grabstichelarbeiten Barthel Behams behandeln einesteils aus dem Leben gegriffene Motive (Badeszenen, Bauern, Soldaten und dergleichen), andernteils hauptsächlich religiöse Gegenstände, und folgen in Technik und Auffassung der Dürerschen Weise. Das Blättchen mit dem dornengekrönten Christuskopf von 1520 (B. 9) erfreute sich unter den Stichen der letzteren Kategorie von jeher besonderer Wertschätzung. Dann aber wendete sich der Künstler bald von dieser gemütvollen, innerlichen Sphäre ab und den Vorstellungen der italienischen Hochrenaissance zu, welcher das in Schönheit prangende Ideal der Antike als höchstes Vorbild des Schaffens vor Augen stand. Kein anderer deutscher Meister seiner Zeit ist tiefer in die Geheimnisse dieser Zauberwelt eingedrungen als er; keiner hat die edle Form der Italiener so innig mit unserem nationalen Wesen zu verschmelzen gewußt. Nur in den oft etwas kurzen, schweren Proportionen zollt auch er der nordischen Weise seinen Tribut.

Nach Sandrarts Bericht arbeitete Barthel Beham in der Werkstatt Marcantons und stand zu dem großen römischen Stecher in vertrauten Beziehungen. Aber damit ist der Einfluß Italiens auf unseren Meister noch lange nicht erschöpft. Auch mannigfache norditalienische, vornehmlich venetianische Motive klingen in seiner Kunst nach und verschmelzen sich mit der plastischen Tradition der Dürerschen Schule zu einer ganz neuen, eigenartigen Schönheit.

Der Kreis dieser von italienischem Geist erfüllten Kupferstiche umfaßt sowohl biblische als auch mythologische und historische Gegenstände. Es sind meist kleine Blätter von höchst abgerundeter Komposition und meisterlicher, weich und glänzend wirkender Technik. Wir nennen: Adam und Eva (B. 1), Judith (B. 2 und 3), Kleopatra (B. 12), Lukrezia (B. 14), Flora (B. 21), Apollo und Daphne (B. 25) und das Urteil des Paris (B. 26). Eine höchst bedeutsame Stellung nehmen die drei Friese mit Kampfszenen nackter Männer (B. 16—18) ein, von denen wir das Mittelstück des mit „Titus Gracchus“ bezeichneten Blättchens vorführen (Abb. 83). Sie

scheinen freie Wiederholungen einer antiken (spätgriechischen oder römischen) Komposition zu sein, welche bereits die Phantasie eines italienischen Meisters beschäftigt hatte. Man darf sie zu den vollkommensten Schöpfungen antiker Art rechnen, welche der deutschen Renaissance gelungen sind (R. Stiassny, a. a. O. S. 50). Ebenso glücklich, wie sich Barthel Beham hier in der Darstellung des Kraftvoll-Männlichen, Dramatisch-Bewegten erweist, mit eben solchem Geschick behandelt er auch Szenen von sanftem, idyllischen Reiz und ruhiger Anmut. Um seine Madonnen, z. B. die heilige Jungfrau mit der Blumenvase (B. 6), mit dem Papagei (B. 7), am Fenster (B. 8), weht „ein Hauch echter, herzgewinnender Vornehmheit" (Seidlitz). Auf ansprechende Weise hat er den italienischen Putto der deutschen Kunst zu assimilieren gewußt. Seine Kindergestalten kehren als Genien, Amorine oder einfach als nackte Kleine von schlicht menschlicher Art in allen möglichen Gruppierungen und Stellungen wieder. Von unübertroffener Schönheit und Eleganz sind endlich seine verschiedenen ornamentalen Erfindungen, in denen fast regelmäßig kleine Genien die belebenden Kräfte der Kompositionen bilden. Die Einzelkritik hat hier noch manches festzustellen, da leider keines dieser ornamentalen Blättchen bezeichnet ist. Man unterscheidet zwei Hauptformen: die Querleiste mit der Vase oder dem Maskaron in der Mitte, und die Hochleiste mit dem aufsteigenden Ornament, in welchem ein Harnisch, aus dem in Beerenbüschel auslaufende Ranken hervorsprießen, das Leitmotiv ausmacht. Für beides liegen oberitalienische Muster vor (Stiassny, a. a. O. S. 50). Sowohl durch seine meisterhaften Darstellungen edel durchgebildeter nackter Gestalten, als auch durch die zierlichen Gebilde ornamentaler Kunst hat der leider in der Blüte seiner Jahre dahingeraffte Meister einen unermeßlichen Einfluß auf ganze Generationen deutscher Künstler ausgeübt. Sein Monogramm verändert sich um 1530 in gleichem Sinne wie das des Bruders. BP BB

Georg Pencz (geb. ca. 1500), der dritte der Nürnberger Kleinmeister, wird mit Bestimmtheit unter Dürers Gesellen und Hausgenossen genannt; er half dem Meister bei Gemälden und Holzschnittwerken, und Dürer bildet unverkennbar die Grundlage seiner Kunst. Während Pencz als Maler bereits 1523 in der Nürnberger Liste verzeichnet steht (Baader, Beitr. S. 3), scheint er zum Grabstichel erst in reiferen Jahren gegriffen zu haben. Der nachweisbar früheste Kupferstich von ihm ist das erste Blatt (B. 58) in der Folge der „Sieben Werke der Barmherzigkeit", welches die Jahreszahl (15) 34 trägt. Da verspürt man nun aber schon den unverkennbaren Einfluß italienischer Muster. Und zwar gaben für ihn in erster Linie Rafael und Giulio Romano, sowohl durch ihre Werke selbst, als namentlich auch durch die nach ihnen ausgeführten Stiche Marcantons die bestimmenden Vorbilder ab. Alle Grabstichelarbeiten von Pencz aus den dreißiger Jahren, die biblischen Blätter wie die historischen und mythologischen, sind erfüllt von Reminiscenzen aus den Meisterschöpfungen der römischen Schule: aus den Loggien im Vatikan, aus den Fresken in Mantua und aus anderen Werken monumentalen Stils. Einmal sucht der Nürnberger Stecher auch im Format es den römischen Fachgenossen gleich zu thun: in seinem figurenreichen Blatt nach Giulio Romanos „Eroberung von Neu-Karthago" (B. 86), welchem ein Teppichkarton aus einer Folge von Arazzi mit der Geschichte des älteren Scipio Afrikanus zu Grunde zu liegen scheint (Stiassny, a. a. O. S. 60). Der Stich ist 20″ 6‴ breit und 15″ 6‴ hoch. Er trägt unten das Monogramm des Meisters

und die Inschrift: GEORGIUS · PENCZ · PICTOR · NURNBERG · FACIEBAT · ANNO · M · D · XIXXXIX. In der harten, spröden Stichelführung erkennt man den Einfluß der Mantuaner Stecherschule. Die übrigen Blätter halten sich in mittleren und kleinen Dimensionen, und zeigen eine sehr gediegene, schmiegsame und gefällige Technik. Sehr auffallend ist des Meisters Vorliebe für zusammenhängende Bilderfolgen. Den oben erwähnten „Sieben Werken der Barmherzigkeit“ steht die Folge der „Sieben Todsünden“ (B. 98—104) gegenüber; die Geschichte des Tobias wird ebenfalls in sieben (B. 13—19), die des Abraham in fünf (B. 1—5) dargestellt; das Leben Jesu bildet eine Folge von sechsundzwanzig Blättern; dazu kommen zehn Blätter mit alttestamentlichen Frauen, vier Liebespaare aus der antiken Sagenwelt, die vier römischen Helden u. a. In den meisten dieser Cyklen treten die Einwirkungen südlicher Meister — neben den römischen vornehmlich venetianische — deutlich zu Tage. Mitunter stoßen wir aber auch auf Züge von ganz eigenartiger Schönheit, die ebenso gut frei geschaffen wie nachempfunden sein können. So z. B. auf dem Einzelblatte: „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ (B. 56), mit der Mutter, die vor Christus kniet und auf einem Kissen ihm ihr Neugeborenes reicht. Man braucht solche Gestalten nur mit den großknochigen, stolzen, kalten Schönen zu vergleichen, die auf den zahlreichen Stichen italienisierenden Stils historische oder mythologische Namen führen, um klar zu erkennen, wo das bessere Teil der Kraft des Meisters liegt.

Gegen Ende seiner Thätigkeit machte Pencz noch eine Wandlung im Sinne des niederländisch-wälschen Manierismus durch, die ihn jedoch seiner ursprünglichen Weise nicht ganz entfremdete. Den Anstoß gab eine Reise nach Flandern und Brabant, welche er um 1540 unternommen zu haben scheint, und deren Spuren auch in seinen Gemälden zu verfolgen sind (Stiassny, a. a. O. S. 60). Die weiblichen Gestalten der „Fünf Sinne“ (B. 105—109) und der „Sieben freien Künste“ (B. 110—116), sowie die „Triumphe“ nach Petrarca (B. 117—122) und andere spätere Stiche bieten Beispiele dieser unschönen äußerlichen Manier. Daß Pencz in seinem letzten datierten Blatte, dem Gekreuzigten von 1547 (B. 57), noch einmal ganz in die Empfindung und Ausdrucksweise der Jugendzeit sich zurückversetzen konnte, zeugt für die Unverwüstlichkeit seiner Künstlernatur. Ein hohes Alter hat übrigens auch er nicht erreicht; er starb zu Königsberg 1550, nachdem er kurz vorher als Hofmaler in die Dienste des Herzogs Albrecht von Preußen getreten war.

In die Reihe der Nürnberger Kleinmeister gehört ferner der Monogrammist ·I·B·, welchen Sandrart unglücklicherweise mit Jakob Binck identifiziert hat, was durch Bartsch (VIII, 299 ff.) wieder beseitigt wurde. Die neuere Kritik hat zur Unterscheidung der beiden Künstler weitere Beweise geliefert. ·I·B· ist ein begabter Schüler Dürers, der mit Nachahmungen und freien Wiederholungen von dessen Stichen begann, später dann mit vollen Zügen die Luft der italienischen Hochrenaissance einatmete und zu freier Verarbeitung der ihm vornehmlich aus den Werken Rafaels zugewachsenen Ideen sich durchrang. Dieser Aufschwung fällt in die Jahre 1528—1529. Von den Kopien abgesehen, mögen unter den Jugendarbeiten des Monogrammisten die „Madonna auf der Rasenbank“ (B. 4) und das im Stil schon vorgeschrittene Rundblättchen mit dem „Dudelsackpfeifer“ (B. 36) genannt sein. Zu den Werken des italienisierenden Stils zählen die „Planetengötter“ (B. 11—17), der

„Triumph des Bacchus“ (B. 19), die Gladiatorenkämpfe zu Fuß und zu Pferd (B. 21 und 22), die fünf kelternden Kinder (B. 35) u. a. Aus dem Jahre 1530 datieren seine trefflichen Bildnisse Luthers und Melanchthons. Auch als Ornamentist nimmt ·I·B· neben den Beham, Pencz und Aldegrever seinen Platz ein. Wir besitzen von ihm außer mehreren Zierleisten mit horizontal entwickeltem oder aufsteigendem Ornament auch drei Entwürfe für Dolchscheiden von reizvoller Erfindung italienischen Charakters, am oberen Ende mit Figuren, welche von dem Blätter- und Zierwerk getragen werden (B. 50—52). Das figürliche Element verrät mehrfach den Einfluß des Mantegna.

84. Hochzeitstänzer. Kupferstich von H. Aldegrever.

Nürnberger nur der Schule, nicht der Heimat nach war Heinrich Aldegrever (c. 1502 — c. 1555), der schon wiederholt von uns erwähnte westfälische Meister (in Urkunden Bürger von Soest genannt), der an schöpferischem Talent und Fruchtbarkeit die erste Stelle in dieser Künstlergruppe einnimmt.*) Außer der Technik des Kupferstechers hat er auch die des Goldschmieds ausgeübt, überdies eine Reihe von Gemälden und einige Zeichnungen für den Holzschnitt geliefert. Das Hauptgewicht seiner Thätigkeit aber liegt im Kupferstich. Der ganze Mikrokosmos der Kleinmeister, die wirkliche wie die geistige Welt, Bibel und Mythologie, Geschichte und Leben der Zeit, spiegelt sich in der Bilderfülle seiner winzigen Blättchen wieder. Doch als die eigentliche Domäne seiner Kunst ist der Ornamentstich, besonders das Goldschmiedornament zu betrachten, an dessen Ausbildung keiner der anderen Kleinmeister mit so selbständiger und nachhaltiger Kraft gearbeitet hat wie er. Man zählt von ihm allein hundert Blätter dieser Art. Auf dem ornamentalen Gebiete hat er namentlich den Einfluß italienischer

*) A. Woltmann und W. Schmidt in Jul. Meyers Allg. Künstler-Lex. I, S. 239ff.

Meister erfahren und mehrere Kompositionen derselben frei nachgebildet. Im übrigen hält er fest an der derben heimischen Weise, behandelt biblische wie mythologische Gegenstände nicht selten mit einem echt volkstümlichen Humor und verleiht ihnen durch die Einkleidung in das Kostüm und in die Sitten seiner Zeit etwas unmittelbar Ansprechendes und Fesselndes. Für die Auffassung der von ihm dargestellten religiösen Gegenstände ist es von Wichtigkeit zu wissen, daß Heinrich Aldegrever, wie schon sein Vater, zu den entschiedenen Anhängern der Reformation zählte. Zweimal kommen unter seinen Stichen Blätter vor, welche den unsittlichen Lebenswandel der Geistlichkeit schildern (B. 178 und 179). In seiner Folge der „Laster", welche durch auf Tieren reitende Frauen dargestellt sind, erscheint die Superbia (B. 124) mit der päpstlichen Tiara auf dem Haupt. Auch besitzen wir von ihm gestochene Bildnisse Luthers und Melanchthons (B. 184 und 185). Überhaupt war er ein ebenso vorzüglicher Porträtstecher wie Bildnismaler. Sein bester Porträtstich ist das von 1540 datierte Brustbild des Herzogs Wilhelm von Jülich (B. 181), in dessen Diensten wir den Meister mehrfach beschäftigt finden. Auch von dem Wiedertäuferkönig Johann von Leyden und von Bernh. Knipperdollinck hat er Porträtstiche geliefert (B. 182 u. 183), die zu den oben (S. 194) erwähnten Stichen von Wilborn die Originale bilden. Nach Gegenständen geordnet, nehmen die allegorischen und genreartigen Blätter, etwa achtzig an der Zahl, die erste Stelle unter seinen Stichen ein, daran schließen sich etwa sechzig Darstellungen aus der heiligen Geschichte und beiläufig vierzig aus der antiken Stoffwelt. Unter den aus dem Leben gegriffenen Bildern sind besonders die drei Folgen der „Hochzeitstänzer" (B. 144—151, 152—159, 160—171) hervorzuheben. Damen und Herren in dem prächtigen, faltenreichen, geschlitzten Kostüm der Zeit ziehen paarweise an uns vorüber, sich unterhaltend, sich umschlingend und küssend, voran ein Herold mit Fackelträgern, Trompetenbläser am Schluß (Abb. 84 und 85).



85. Musik der Hochzeitstänzer. Kupferstich von H. Aldegrever.

„Solche Züge mochten damals auf den Gassen der westfälischen Städte zu sehen sein" (A. Woltmann). Aus den verschiedenen Blätterfolgen biblischen Inhalts heben wir die Geschichte vom barmherzigen Samariter (B. 40—43) und die vom bösen Reichen und vom armen Lazarus (B. 44—48) wegen ihrer gemütvoll menschlichen Auffassung hervor. Wie sich Aldegrever in diesen kleinen Sittenbildern, die von dem Geiste des Reformationszeitalters ganz durchtränkt sind, innig an das Leben und an die gesunde Volksnatur anschließt, so zeigt er den offensten Sinn für die bedeutenden Meister seiner Zeit und sucht von ihnen zu lernen und aufzunehmen, was ihn nur immer fördern kann. Seine Madonnen sind von den Dürerschen inspiriert und auch die Szenerie seiner sonstigen religiösen Kompositionen ist bisweilen durchaus in Dürers Geist gedacht. Barthel Beham, Pencz und ihre italienischen Vorbilder haben mildernd und klärend eingewirkt auf den Stil der antiken Darstellungen des Meisters. Sein Kinderreigen (B. 252) ist dem Kindertanz von Rafael und Marcanton frei nachgebildet. Auch Einwirkungen von Holbein, Hans Brüggemann und Lukas von Leyden lassen sich in manchen späteren Stichen Aldegrevers nachweisen. Insbesondere „seine hochbeinigen, sehnigen Typen mit den unverhältnismäßig kleinen Köpfen" deuten auf die letztgenannten nordischen Meister hin (Stiassny).

Die vollkommenste Übersicht über den Gang von Aldegrevers Entwickelung gewährt seine Thätigkeit für den Ornamentstich.*) Der Metallarbeiter, der Goldschmied kommt darin zur vollen Geltung. Das Hauptelement seiner Verzierungskunst ist das getriebene Blatt, das in mäßigem Relief auf der Fläche sich entwickelt und in allen früheren Arbeiten eine Hinneigung zu breiten, lappigen Formen zeigt, später oft schärfer und spitziger wird. Die Muster, welche stilbildend auf den Meister einwirkten, sind auch in diesem Gebiete teils niederländische, teils oberdeutsche. Hans Sebald Beham und Pencz haben ihm die meisten seiner italienischen Renaissancemotive vermittelt. Ausnahmsweise läßt sich auch der direkte Einfluß einer Erfindung des Zoan Andrea oder eines anderen oberitalienischen Stechers verspüren. Die ornamentalen Arbeiten Aldegrevers trennen sich in zwei Massen, von denen die eine in die Zeit von 1527—1539, die andere in die Jahre 1549—1553 fällt. Die erste Periode umfaßt die künstlerisch wichtigsten und gegenständlich mannigfaltigsten Blätter: die reichen Querleisten, Dolche, Dolchscheiden und Klapplöffel mit teils rein im Renaissancestil, teils in gemischtem, halb gotischem Geschmack behandelten Formen. Außerordentlich ergiebig erweist sich das Jahr 1539; der schönste Dolch (B. 270) und das hübsche Blatt mit den Löffeln, der Feile und dem Nagelmesser (B. 268) stammen aus dieser Zeit. Die zweite Periode weist nur Stiche mit aufsteigenden Ornamentmotiven auf. Als eine Specialität erscheinen da die Blätter mit Grottesken im Stil italienischer Niellen, aus Fabelwesen, Putten, Maskarons, Trophäen, Fruchtgehängen, Körben und ähnlichen Bestandteilen phantastisch, doch symmetrisch aufgebaut. Im allgemeinen läßt sich eine Abnahme der eigenen Erfindungskraft in diesen späteren Arbeiten spüren. Doch sank Aldegrever auch damals nie zum bloßen Nachahmer herab.

Unter seinen Stichen sind zwei geätzte Blätter: Orpheus und Eurydike (B. 100)

---

*) S. die ausführliche Darlegung bei A. Lichtwark, Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance, Berlin 1888, S. 183 ff., wo das ganze Gebiet zum erstenmal in geschichtlichem Zusammenhange geschildert ist.

und die Büste eines mit Weinlaub bekränzten Mannes (B. 187). Dazu kommen drei seltene Holzschnitte (Pass. 1—3). Die Gesamtcharakteristik des Meisters wird dadurch nicht wesentlich verändert.*) Alles in allem ist Aldegrever die bedeutendste Künstlerkraft, welche der Norden Deutschlands zu der Plejade der Kleinmeister gestellt hat. — Als von Aldegrever beeinflußt erscheint der von Lichtwark (a. a. O. S. 208) sogenannte „Meister mit den Pferdeköpfen", vielleicht ein Kölner, der im Anfang der dreißiger Jahre seinen Höhepunkt erreicht zu haben scheint.

Jakob Binck von Köln (c. 1500 — c. 1569), Aldegrevers nächster Stammverwandter in dieser Gruppe, kann sich mit ihm weder an Ausdehnung noch an Kunstwert seines gestochenen Werkes messen. Er hat sich nur in seinen früheren Jahren mit der vervielfältigenden Kunst beschäftigt und eine beträchtliche Anzahl seiner Stiche sind Kopien nach Schongauer, dem Meister P. W. von Köln, Dürer, den beiden Beham, Hans Baldung, Aldegrever, Lukas von Leyden, Caraglio und Marcanton. Was von seinen Arbeiten auf selbständigere Bedeutung Anspruch machen kann, ist im Grunde mehr niederländischen als niederdeutschen Stiles, und von den Niederlanden her, nicht durch unmittelbare Berührung mit dem Süden, scheint Binck auch den Bestandteil an italienischen Renaissancemotiven empfangen zu haben, den sein Stecherwerk aufweist. Daß er noch selbst in der Schule Marcantons gewesen sei, wie Sandrart wissen will, ist im höchsten Grade unwahrscheinlich. Die späteren Lebensjahre verbrachte Binck zunächst als Hof- und Bildnismaler des Königs Christian III. von Dänemark und schließlich in Diensten des Herzogs Albrecht von Preußen in Königsberg. Die Darstellungen des Künstlers sind die damals üblichen: biblische Geschichte, Mythologie, Allegorie, Bauern- und Landsknechtsszenen, Bildnisse und Ornamente. Sein Stil ist schwankend, je nachdem dieser oder jener Meister bestimmend auf ihn einwirkt. Die frühen weiblichen Heiligen (B. 17 und Pass. 114) und die ersten Ornamentstiche Bincks zeigen ihn abhängig von dem mutmaßlich Brüsseler Goldschmiedstecher S. (B. VIII, 13 ff.; Pass. III, 47 ff.). Starke Reminiscenzen an den Meister P. W. von Köln**) zeigt z. B. sein „Heiliger Hieronymus in der Wüste" (B. 22). In den Jahren 1526—28 finden wir den Künstler ganz von Dürers Einfluß beherrscht. Zu den Blättern von selbständigerem Stil gehören der segnende Heiland mit dem Globus zu Füßen (B. 14), eine Gestalt von derber und charaktervoller Schönheit, und die Madonna auf der Rasenbank (B. 19). Unter seinen Porträts mögen das Bildnis des Brüsseler Landschaftsmalers Lukas Gassel vom Jahre 1529 (B. 93) und die vermutlich nach einem verlorenen Gemälde Dürers angefertigte große, schöne Platte mit dem Brustbilde König Christians II. von Dänemark, unter seinen Ornamentstichen besonders die nach der Weise der Beham komponierten kleinen Querleisten und Hochfüllungen hervorgehoben sein. Wenn Binck sich freier zu bewegen sucht, bringt er gewöhnlich nur unsichere und rohe Leistungen zu stande. Der Gesamtcharakter bleibt auch in diesem Gebiete so bunt und unbestimmt, daß ein Schlußurteil schwer möglich ist.

---

*) Reproduktionen von Aldegreverschen Holzschnitten bei R. Weigel, Auswahl von schönen Formschnitten, IX, 43 und Hirth-Muther, Meister-Holzschnitte, Taf. 96.

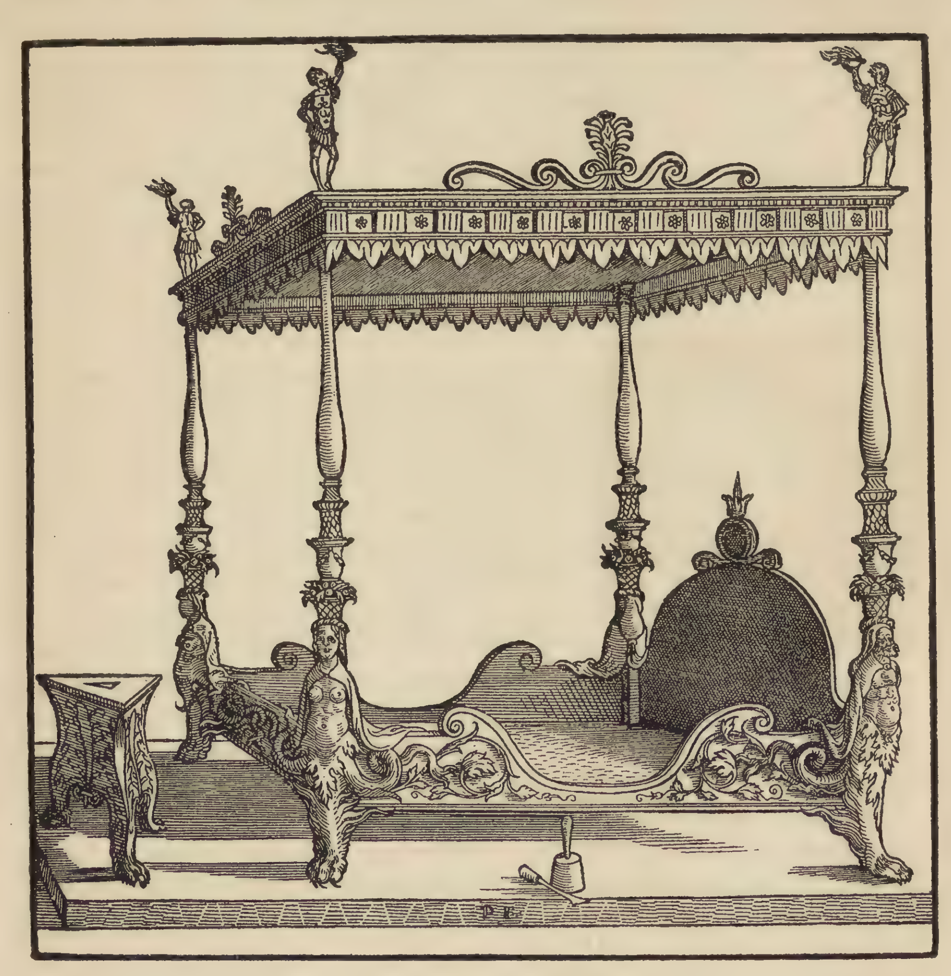
**) M. Lehrs, Zeitschr. f. christl. Kunst, III (1890), 389.



86. Pokal. Holzschnitt von P. Flötner.

Der Ornamentstich bildet bei sämtlichen Kleinmeistern einen Hauptbestandteil, bei mehreren den Glanzpunkt ihrer Kunst. Die Erscheinung läßt sich aus dem Gange der Dinge leicht erklären. Schon bei den Stechern des fünfzehnten Jahrhunderts, vor allen bei Schongauer, sind uns manche zierliche Werke dieser Art begegnet, als deren Grundlage das gotische Goldschmiedornament sich darstellt. Bei Dürer entwickelt sich daraus ein frei phantastisches Rankenwerk und Schnörkelwesen, bei Burgkmair, Holbein und den ihnen Gleichgestimmten die oben genugsam beleuchtete deutsche Renaissance. Aber für alle jene Meister der älteren Generationen war die Kunst ein so durchaus innerliches Wesen, daß das Ornament in ihrem Schaffen keine große Rolle spielen konnte. Sein Lebenselement ist äußerlicher, sinnenfälliger Natur. Erst nachdem die Kunst sich von ihrem volkstümlichen Kern und von dem geistigen Boden ihrer Existenz loszulösen begonnen hatte, sehen wir daher das gesamte Verzierungswesen zu besonderer Ausbreitung und Blüte gedeihen. Und diese gestaltete sich um so reicher und glänzender, je inniger die Beziehungen mit der italienischen Kunst wurden, in deren Renaissance das dekorative Prinzip eine der mächtigsten Trieb-

federn bildete. Wenn Rom durch seine Stiche aus der Werkstatt Marcantons gleichsam die hohe Schule der klassischen Gestaltenwelt für die deutschen Künstler abgab, lieferte Norditalien ihnen dagegen die reizvollen Ornamentmotive aus dem Füllhorne seiner Verzierungskunst. Und nachdem der Sinn für heiteren Schmuck einmal geweckt und die Erfindungskraft dafür gebildet war, thaten bald auch andere Quellengebiete sich



87. Bett. Holzschnitt von P. Flötner.

auf, ihr Nahrung zu geben. Dem aus römischem Boden erwachsenen Ornament und Grotteskenwesen der italienischen Renaissance tritt das niederländische „Geröll" oder Kartuschenwerk zur Seite und als dritte im Bunde gesellt sich ihnen die nach textilen Mustern gebildete Maureske, zunächst wohl von Venedig her in Stickereien, dann auf Bucheinbänden sich verbreitend und um 1530 bereits im Norden fest eingebürgert. Das ist der gemeinsame Formenschatz der deutschen Ornamentisten jener Zeit.

Als einer der begabtesten derselben steht Peter Flötner von Nürnberg da († nach 1548). Er war geschickt in jeder Art von Holzbildhauerei und Schnitzerei,

vornehmlich in Werken geringen Umfanges, im Dienste der Goldschmiede ausgeführt, und wir dürfen ihn daher wohl zu denjenigen Meistern zählen, welche ihre Zeichnungen auf Holz auch selbst geschnitten haben.*) Unter diesen sind mehrere Blätterfolgen und Einzelblätter historischen und mythologischen Inhalts, Bilder der alten deutschen Könige und Fürsten, Illustrationen zu der 1534 in Wien (bei H. Metzker) erschienenen Chronik von Ungarn, Landsknechtsfiguren u. s. w. ohne besonderen Wert. Das größte Interesse unter den Holzschnitten Flötners beanspruchen die von ihm entworfenen Möbel, Geräte, Vasen, Thüreinfassungen, Kapitäle und sonstigen Architekturdetails, welche zum Teil für den deutschen Vitruv des Rivius (Nürnberg 1548) angefertigt sind. Es waltet darin eine reiche, quellende Phantasie, wie sie den unmittelbarsten Ausdruck in einigen Handzeichnungen des Meisters zu Prachtmöbeln (im Berliner Kabinett) findet. Die Grundlage seiner Kunst ist die „antikische Art". Doch wir haben keinen Beweis dafür, daß er dieselbe in Italien sich angeeignet hat. Wie er nicht in Dürers Kreis gezogen ward, obwohl er selbstverständlich die Werke des Meisters kannte und studierte, und wie er sich neben den Beham und Pencz seinen eigenen Weg zu bahnen wußte, so hat er auch den Italienern gegenüber seine Selbständigkeit bewahrt. Am stärksten wirkten auf ihn die klassischen Muster der norditalienischen Buchillustration: die Hypnerotomachia des Polifilo, der Comasker Vitruv und Serlio. Aber zum bloßen Nachahmer derselben ist er nie herabgesunken. Der Lorbeerfeston, die geflügelten Köpfe, das palmettenartig gestaltete Blatt, die Schale mit Laub und Früchten, das breite Korbgeflecht, der muschelförmige Abschluß der Nischen, die Dekoration mit Vasen, die an Gefäßen gerne angebrachten Perlenschnüre oder aneinander gereihten kleinen Scheiben, und was Flötner sonst an ornamentalen Einzelheiten aus dem Polifilo oder anderen italienischen Büchern entlehnt hat, das gewann bei ihm stets ein völlig verändertes Gesicht und erscheint aufs genialste neuen Ideen dienstbar gemacht. Eine Auswahl aus den Gefäßen, Möbeln und Architekturstücken (Abb. 86—88) mag seinen Stil veranschaulichen. Ob Flötner auch der mauresken Ziermotive sich häufiger bedient hat, bleibt zweifelhaft, da die 1549 bei R. Wyssenbach in Zürich erschienene Folge von vierzig Blättern dieser Art nur zum kleinsten Teil ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden kann. Auf Bl. 1 der Folge sieht man die nebenstehend (Abb. 89) reproduzierte Groteske mit dem Monogramm und den Werkzeugen des Meisters; und Muster dieser Art hat er mehrere gezeichnet; sie stimmen gut zu seinem flotten, phantasiebewegten Stil. Von dem „Geröll" dagegen macht er wenig Gebrauch; der große Holzschnitt mit dem Triumphe Karls V. in Nürnberg (abgebildet in Hirths Formenschatz, Nr. 156 und 157), auf dem das Rollmotiv sich findet, ist schwerlich Flötners



88. Kapitäl. Holzschnitt von P. Flötner.

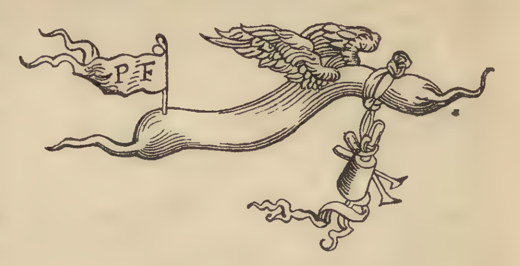
*) Peter Flötner nach seinen Handzeichnungen und Holzschnitten, von J. Reimers. Mit 93 Illustrationen. München und Leipzig, G. Hirth. 1890. 4. — Neuerdings wurde die Vermutung ausgesprochen, daß wir in Peter Flötner auch den Schöpfer des bildnerischen Schmuckes am Marktbrunnen zu Mainz vom Jahre 1526 zu erkennen haben.



89. Grotteske. Holzschnitt von P. Flötner.

Werk. — Höchst eigentümlich ist des Meisters Anteil an der Entwickelung der Zier-buchstabenschrift. In seinem „Lateinischen Alphabet“ (B. 3) giebt er uns Gruppen und

Einzelfiguren unbekleideter Männer, Frauen und Kinder in den seltsamsten, oft wenig schicklichen Stellungen und Verrenkungen: ein keckes Erzeugnis übermütiger Gestaltungslust; den Schluß macht das nebenstehend abgebildete Monogramm auf einem in ein geflügeltes, wurstartiges Gebilde gesteckten Fähnchen, und ein in Dürerscher Weise gezeichneter Schnörkel. Im vollsten Gegensatz dazu steht das zweite, rein ornamentale Alphabet, das in zwei Größen vorkommt (Albertina). Es sind gotische Majuskeln in dichten, vielfach gewundenen Bandverschlingungen, den deutschen Zierbuchstaben Dürers verwandt, aber viel kunstvoller, verwickelter, so daß der Buchstabe selbst oft schwer zu entziffern ist. Das kleinere Alphabet ist entsprechend einfacher. Auf dem zweiten Buchstaben der größeren Folge liest man (gegen oben links) des Meisters Monogramm: · P· F· Die Verzeichnisse der Werke Flötners nahmen davon bisher keine Notiz. Doch ist an seiner Urheberschaft schwerlich zu zweifeln.*)



Der zweite Hauptmeister der Nürnberger Ornamentisten, Virgil Solis (1514—1562), übertraf den vorgenannten weit an Fruchtbarkeit und ist ihm auch an feiner Grazie vielfach überlegen. Aber er war keine so selbständige Natur wie Flötner und von den etwa 700 Stichen, Radierungen und Holzschnitten, welche unter seinem Namen gehen, gehören viele zweifellos Gesellenhänden an. Unter den Meistern, bei denen er künstlerische Anleihen gemacht, die er kopiert oder in Einzelzügen benutzt hat, stehen Dürer, Pencz und Aldegrever in erster Linie. Auch an fremdländische Stecher, wie Ducerceau und Enea Vico, finden sich Reminiscenzen bei ihm. Von seiner Vielseitigkeit und Vielgeschäftigkeit zeugt die gereimte Unterschrift, welche sein Schüler Balthasar Jenichen unter das von ihm gestochene Bildnis des Meisters setzte: „Virgilius Solis war ich genannt. | Mein Kunst in aller Welt bekannt, | Mit meiner Hand ich erfurbracht, | Das mancher Künstler ward gemacht. | Die Künstler mich Vater hießen, | Ihn' zu dienen war ich g'fliessen. | Mit Mahl'n, Stech'n, Illuminieren, | Mit Reißen, Aetz'n und Visieren", u. s. w. Es geht deutlich aus diesen Worten hervor, daß viele Künstler ihm ihre Ausbildung verdankten, daß er der Leiter einer großen Werkstatt war, deren Erzeugnisse unter seiner Marke in die Welt gingen. Es giebt kaum ein Stoffgebiet, das er nicht kultiviert hätte; Scenen der biblischen und der profanen Geschichte, zahlreiche allegorische Folgen, wie die Jahreszeiten, die Monats-



90. Zum Äsop. Holzschnitt von V. Solis.

---

*) Vergl. A. v. Eye, Anzeiger f. Kunde d. deutsch. Vorzeit, 1874, Nr. 3 mit Beilage.

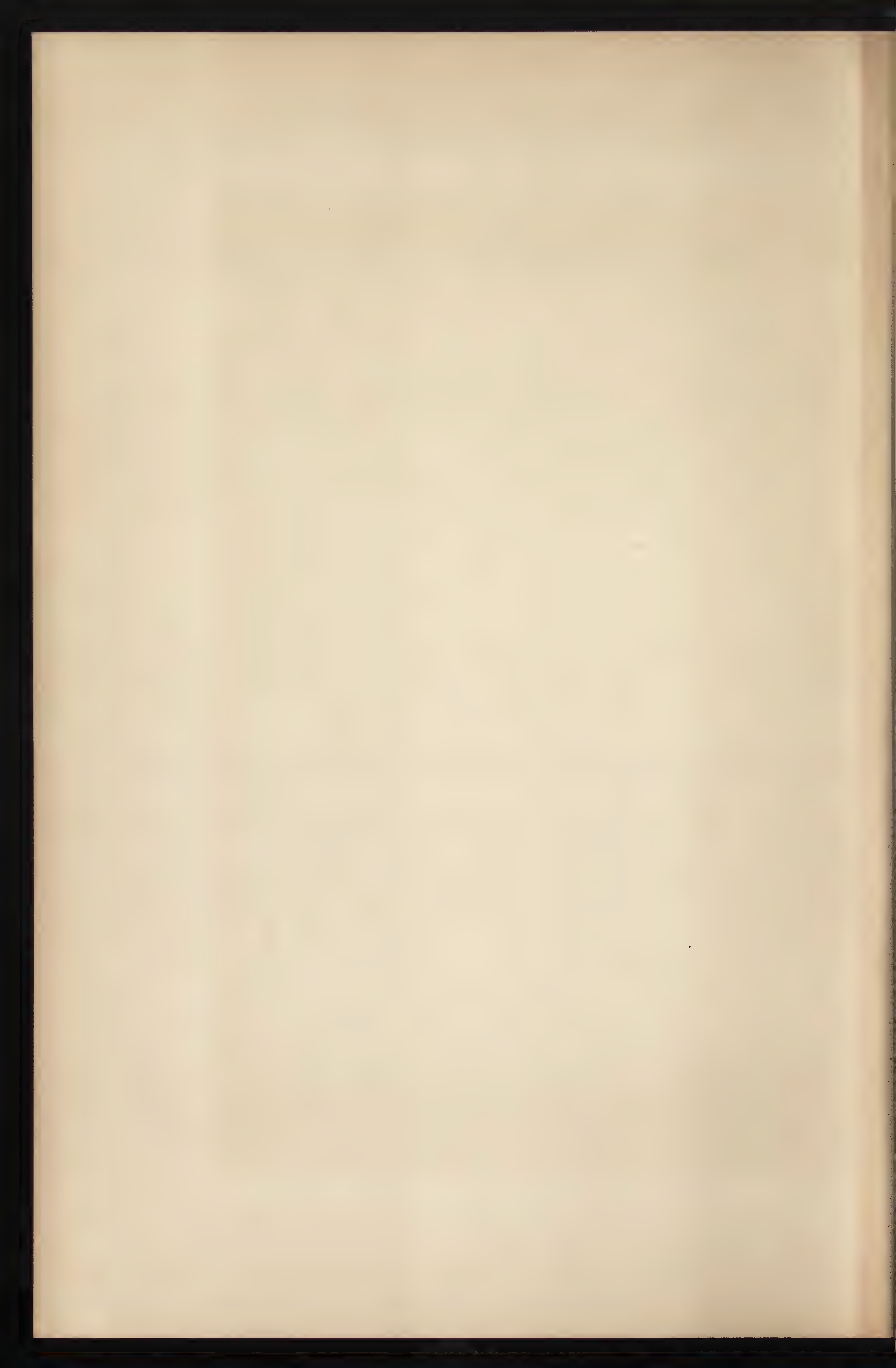



Biblia
Das ist/
Die gantze Heyli-



Bibeltitel von 1561. Holzschnitt-Randverzierung von Virgil Solis.

(Berlin; königl. Kupferstichkabinett.)



bilder und freien Künste, ferner Trachten- und Soldatenfiguren, wie die prächtigen Eidgenossen mit den Bannern der Schweizer Kantone, endlich Bildnisse jeder Art, Medaillen, Jagdscenen, Tiere, Ruinen, Spielkarten und Wappen, kurz die ganze Gestaltenfülle der damaligen Zeit und ihrer Kultur zieht an unseren Blicken vorüber, wenn wir die vielen Hunderte seiner oft winzigen Blätter durchmustern. Als Beispiel seiner Buchillustrationen geben wir Seite 218 (Abb. 90) einen der hübschen kleinen Holzschnitte zu den Fabeln des Äsop (B. 8). Aber den Glanzpunkt in seinem Schaffen bilden die Ornamentstiche, deren er oft ein volles Dutzend auf einem Blatt in Duodezformat zusammendrängt. Hier entfaltet er seine volle Herrschaft über sämtliche damals im Fluß befindlichen Formelemente: das Zierwesen der Beham und die Groteske, das maurische Ornament, das Rollwerk und den Naturalismus. In der anmutigen Verkettung und Verschmelzung dieser heterogenen Bestandteile bewährt er die Stärke seines Talents, seinen erlesenen Geschmack. Von besonderer Mannigfaltigkeit und Schönheit sind seine Rahmen und seine Gefäßformen. Rahmenwerk von immer neuer und reichster Erfindung umgiebt seine biblischen und allegorischen Kompositionen. Auch mehrere Bibeltitel, im üppigsten Dekorationsstil verziert, besitzen wir von ihm. Die beigegebene Tafel mit dem Titel der Frankfurter Bibel von 1561 giebt davon eine Anschauung. Die größte Sorgfalt verwendete Solis auf die Umrahmung seiner Bildnisse, von denen der scharfgeschnittene schöne Stich mit dem König Sigismund von Polen (B. 429), die Reihe der köstlichen kleinen Medaillonporträts der Könige von Frankreich und die Holzschnitte mit den Bildnissen der Pfalzgrafen Friedrich und Ottheinrich genannt sein mögen. Von den Gefäßformen (Kannen, Vasen, Pokalen u. s. w.) führen wir nebenstehend eines der gefälligsten Beispiele vor (Abb. 91). Dasselbe stammt aus des Meisters reiffster Zeit. Es zeigt seine Vorliebe für naturalistischen Schmuck am Fuße des Pokals in wenig zweckentsprechender Gestalt. Und doch: wie reizvoll ist dieses Ast- und Blätterwerk ausgeführt! Wie klar tritt die Hauptform des Gefäßkörpers hervor, obwohl eine Fülle zierlichen Gerankes mit Käfern, Schmetterlingen und anderem Getier sie umspielt!



91. Pokal. Kupferstich von Virgil Solis.

Es ist die Formenwelt des großen Nürnberger Goldschmieds Wenzel Jamnitzer (1508—1588), in deren Kreis wir damit eintreten. Von ihm und seinem

Bruder Albrecht sagt Neudörfer (Lochner a. a. O. S. 126): „Was sie von Tierlein, Würmlein, Kräutern und Schnecken von Silber gießen, und die silbernen Gefäße damit zieren, das ist vorhin nicht erhöret worden", — „welche Blättlein und Kräutlein also subtil und dünn sind, daß sie auch ein Anblasen wehig macht." Solis hat also die Weise der Jamnitzer sich angeeignet und mit dem edlen Geschmack, der ihn kennzeichnet, in Ausführung gebracht. Doppelmayr bezeugt uns, daß Wenzel Jamnitzer außer seiner erstaunlichen Meisterschaft in allen Arten und Anwendungen der Goldschmiedekunst auch „im Kupferstechen besonders geschickt" gewesen sei. Und durch eine im Berliner Kabinett befindliche Radierung mit der Signatur „Wenczel Gamniczer fe. 1551", welche eine Art Triumphbogen im Stile Serlios darstellt, wird diese Angabe bestätigt. Weitere Stiche von ihm sind bisher nicht nachgewiesen.

Daß Wenzel Jamnitzer identisch sei mit dem „Meister der Kraterographie" oder „Meister von 1551", wie Bergau zu beweisen suchte,*) ist wenig wahrscheinlich. Lichtwark (a. a. O. S. 87 ff.) hat die Unterschiede zwischen Jamnitzer, Solis und dem Anonymus von 1551 ausführlich dargelegt. Dieser höchst bedeutende Meister hat etwa 40 Kupferstiche von Pokalen, Kannen, Flaschen, Leuchtern und anderen Luxusgeräten zu einem Kunstbuche vereinigt, welches 1551 zu Nürnberg erschien. Die meisten der Gefäße gehören einem Typus an, der sonst in der deutschen Kunst jener Zeit nicht gangbar ist. Sie haben übermäßig viele (bis zu 60 oder 70) Horizontalteilungen, und zerfallen demnach in eine Menge bestimmt voneinander geschiedener Querschichten, deren Profile wie auf der Drehbank scharf und fein gearbeitet sind. Im Ornament überwiegt die italienische Renaissance, vornehmlich die Groteske und zwar in architektonischer Umrahmung. Das Ganze trägt den Stempel des höchsten Reichtums. — Für die Stilgeschichte ist die Vergleichung der „Kraterographie" von 1551 mit den älteren Kunstbüchern von großem Interesse. Unter den speziell für Goldschmiede bestimmten Büchern dieser Art hat das des Hans Brosamer uns oben (S. 192) schon beschäftigt. Daneben laufen zahlreiche Büchlein allgemeineren Charakters her, mit Vorlagen für die verschiedensten Handwerker. Endlich kommen dazu, seit der Mitte des Jahrhunderts, die eine Gruppe für sich ausmachenden Spitzenmusterbücher. Von den Modelbüchern allgemeineren Inhalts mögen die vier wichtigsten kurz genannt sein: das bei P. Quentel in Köln, das bei Egenolff in Frankfurt a. M., das bei H. Steyner in Augsburg und das bei Schartzenberger ebendaselbst gedruckte. Das früheste und zugleich wertvollste derselben ist das „new kunstlich boich" des P. Quentel vom Jahre 1527.**) Es hat vornehmlich durch seine schönen Muster naturalistischen Rankenornaments auf das ganze Zierwesen der Zeit in Deutschland und im Auslande bedeutenden Einfluß geübt. In den Zeichnungen der Holzschnitte erkennt man mit gutem Recht die Hand des Meisters Hans Woensam von Worms (S. 173).

---

*) S. den Aufsatz in der Kunstchronik, XI, 473 ff. und die Publikation desselben Autors über W. Jamnitzers Entwürfe zu Prachtgefäßen. Berlin, P. Bette. 1879. 4. Vergl. auch D. v. Schönherr, in den Mitt. d. Instituts f. österr. Geschichtsforschung, IX, 289 ff

**) A. Lichtwark, a. a. O. S. 120 ff. und Gesammelte Studien z. Kunstgesch. (Festschrift f. Springer), S. 143 ff.

7. Die Ausbreitung der Ätzkunst und der Ausgang des Jahrhunderts.

So hatten Kupferstich und Holzschnitt den ganzen Kreislauf der deutschen Kunst jener Zeit durchmessen: vom Andachtsbild bis zum Spitzenmuster, vom schlichten Volkston bis zur höchsten Prachtentfaltung. Weder im Stoff noch in der Form ließen sich weitere Bereicherungen denken. Nur an einer Stelle blieb noch ein entwickelungsfähiger Keim: auf der Seite der Technik. Zunächst nicht im Holzschnitt. Denn solange Zurüstung des Materials und Beschaffenheit der Werkzeuge bei diesem sich nicht änderten, konnte die Technik unmöglich in andere Bahnen kommen. Wohl aber beim Kupferstich. Dieser war von alters her mit der Ätzung verschwägert und vertraut. Schon die Kunst des Goldarbeiters, des Plattners und Waffenschmieds hatte darauf geführt.*) Wiederholt sahen wir die Meister des Grabstichels in der Radierung sich versuchen: nach Dürer war es vornehmlich Altdorfer, der sie mit Erfolg kultivierte. Aber alle diese früheren Versuche blieben unbefriedigend, weil ihre Urheber nicht von der zeichnerischen Behandlung zu der malerischen übergingen, wie sie das Wesen der Radierung fordert. Es mußte der malerische Sinn erst zu freierem Durchbruch gekommen sein, bevor die malerische Technik erstarken konnte.

Dafür trat wieder das farbenfrohe Augsburg, die Kunsthauptstadt des schwäbischen Stammes, ein. Schon in den ersten Dezennien des sechzehnten Jahrhunderts finden wir dort die Künstlerfamilie der Hopfer thätig, welchen ein wesentliches Verdienst um die Förderung der Ätzkunst zuzusprechen ist. Daniel Hopfer, das Haupt der Familie, war aus Kaufbeuren zugewandert und erwarb 1493 „uff Sampstag vor Galli" das Augsburger Bürgerrecht (R. Vischer, a. a. O. S. 610). Bald nach 1536 (nach Pass. P.-Gr. III, 289 erst 1549) soll er gestorben sein. Nur auf einem seiner Blätter (B. 125) findet sich eine Jahreszahl (1527). Von seinen Söhnen Hieronymus und Lambrecht hat der erstere seine Blätter wiederholt datiert (1520, 1521, 1523); auch stoßen wir auf ein Senatsdekret vom 28. Januar 1529, welches ihm vergönnt, „ein Jahr zu Nürnberg zu wonen"; der letztere muß um dieselbe Zeit gearbeitet haben. Während wir von den beiden Söhnen fast nur Kopien deutscher und italienischer Stiche besitzen, erscheint der Vater als ein selbständigerer Geist, wenn auch von etwas handwerklichem Zuschnitt. Den Schwerpunkt in seiner mit den Söhnen gemeinsam ausgeübten Thätigkeit bildete die von Oberitalien nach Deutschland gekommene Ätzmalerei, die Kunst, Waffenstücke und Rüstungen mit eingeätzten Figuren und Ornamenten zu verzieren und so den Werken der Harnischmacher oder Plattner einen höheren Schönheitswert zu verleihen. Der herrschende Geschmack trieb die Hopfer dabei der bunten Mischung einheimischer und fremder Motive zu. Auf Eisen- oder Stahlplatten wurden alle nur irgend brauchbaren Vorlagen von Schongauer, Dürer, Cranach, von Mantegna, Campagnola, Jacopo de' Barbarj, Pollajuolo u. a. kopiert, dazu von Daniel Hopfer auch neue Kompositionen für Geräte, Möbel u. dgl. hinzugefügt, und so für den eigenen und fremden Bedarf eine Mustersammlung geschaffen, welche der Waffenätzung und dem Kunsthandwerk überhaupt zu statten kam. Die Technik der Radierung ist hier eine noch sehr derbe, der Geist ein ausgesprochen malerischer;

*) E. Harzen, Über die Erfindung der Ätzkunst, in Naumanns Arch. V, 119ff.

im Stil der Figuren zeigt sich eine gewisse Verwandtschaft mit Burgkmair, das Ornament ist aus Gotik und Renaissance kombiniert. „Harmlos mischen die Hopfer in die Akanthusblätter das alte deutsche Distel- und Flechtornament, bringen Altarentwürfe mit renaissanceartigem Aufbau, aber zu oberst mit gotischem Gestrüpp als Abschluß, und wenngleich ihre Pokale eleganter und abwechselungsvoller sind als jene des Altdorfer, so sind sie doch gleich diesen noch abhängig von der gotischen Form mit Buckelung und Knauf" (Chmelarz, a. a. O. S. 406).

Die Mehrzahl der Hopferschen Blätter scheint ursprünglich nicht für den Handel bestimmt gewesen zu sein, weshalb gleichzeitige Abdrücke von ihnen selten sind. Im siebzehnten Jahrhundert erwarb der Nürnberger Kunsthändler David Funck über 230 Platten der Hopfer und gab sie unter dem Titel „Opera Hopferiana" in numerierter Folge heraus.*) Unter den Blättern Daniel Hopfers haben zunächst zwei (B. 16 und 90) wegen ihrer Technik ein besonderes Interesse, weil sie offenbar die Behandlung von Tuschzeichnungen wiedergeben sollen. Das von uns (Abb. 92) reproduzierte Blatt der „Verkündigung" (Hofbibliothek in Wien) zeigt uns den Meister auf gutem, von keiner fremden Persönlichkeit störend beeinflußtem Wege. Zu seinen reizvollsten Erfindungen ornamentalen Charakters gehört das Rund mit dem von Wein umrankten Bilde der Madonna (B. 37). Von den Blättern ausgesprochen oberitalienischen Ursprungs fallen vornehmlich die großen, mit Säulen, halbkreisförmigen Giebeln und Nischen ausgestatteten Altaraufbauten ins Auge, welche in Veroneser Fresken und Venetianer Architekturwerken ihre leicht erkennbaren Vorbilder haben. Ein wahres Prachtstück darunter ist das große Tabernakel vom J. 1518 (B. 21), das in seinen drei mit offenen Bogenhallen ausgestatteten Stockwerken unten die heilige Sippe, darüber den Gekreuzigten, oben die Himmelfahrt Christi zeigt.**) Für die Benutzung bedeutender Werke oberitalienischer Malerei durch D. Hopfer bietet dessen „Christus vor Pilatus" (B. 9), eine gegenseitige Nachahmung von Mantegnas „Jakobus vor dem Richter" in den Eremitani zu Padua, das bekannteste Beispiel.***) Auch in der Zeichnung für den Holzschnitt hat sich D. Hopfer bisweilen versucht, wie u. a. seine reiche Titelbordure für den „Sachsenspiegel" zeigen kann (Pass. P.-Gr. III, 290, 1; Muther, a. a. O. S. 159 ff.). — Von der Aufzählung der Blätter des Lambrecht und Hieronymus Hopfer kann hier abgesehen werden. Es sind meistens trockene Handwerksarbeiten, die nur dadurch bisweilen einen kunstgeschichtlichen Wert bekommen, daß die Vorbilder, nach welchen sie kopiert wurden, zu Grunde gingen.

Nach der Familie Hopfer tritt nur noch Hans Burgkmair d. J. (c. 1500—1559) in Augsburg als namhafter Vertreter der Ätzkunst hervor. Auch er schuf insbesondere Vorlagen für Harnischmacher, und half diesen bei der Auszierung ihrer Werke. Wir besitzen ein Augsburger Geschlechterbuch, welches Burgkmair d. J. in Gemeinschaft mit Heinrich Vogtherr d. J. „Anno 1545 in Stahel zierlich geradiert" hat, mit Wappen und Wappenhaltern dortiger Adelsfamilien, die letzteren in phantastisch

*) Eine neue Ausgabe von 92 Blättern erschien gegen Ende des vorigen Jahrhunderts bei Silberberg in Frankfurt a. M. — Mehrere der Originalplatten bewahrt das Berliner Kupferstichkabinett.

**) S. das Weitere bei W. Lübke, Deutsche Renaissance, 2. Aufl, I, 65 ff.

***) C. Brun, Zeitschr. f. bild. Kunst, XVII, 197 ff.



Königin Maria von Ungarn. Zweifarben-Holzschnitt; schwäbisch.
(Berlin; königl. Kupferstichkabinett.)



geschmückten Harnischen, den Bronzestatuen am Innsbrucker Grabmal Maximilians verwandt. 53 Abdrücke der ersten Plattenzustände des Werkes besitzt die königliche Kupferstichsammlung in Stuttgart. Im Jahre 1618 erschien in Augsburg eine auf 80 Blätter vermehrte Ausgabe von Wilh. Pet. Zimmermann. Die mittelmäßigen Zusätze des letzteren sind von den Stichen des Originalwerkes leicht zu unterscheiden. Der Stil der ursprünglichen Blätter ist im wesentlichen ein gleichartiger; nur machen sich die Burgkmairschen Radierungen durch eine breitere, die Vogtherrschen durch eine feinere Behandlung kenntlich.*) — Daß H. Burgkmair d. J. auch für die Holzschneider und Buchdrucker viel gezeichnet hat, soll hier nur kurz angedeutet werden. Die Aus-



92. Verkündigung. Kupferstich von Daniel Hopfer. (Wien; Hofbibliothek.)

scheidung seines Anteils aus dem umfassenden Holzschnittwerke des Vaters gehört zu den stilkritischen Aufgaben der Zukunft.**)

Zu allen Zeiten haben die Landschaftsmaler in die Radierkunst fördernd eingegriffen. Die Natur spricht zum Auge am reizendsten durch Ton und Farbe; sie führt den Künstler zu einer Empfindungs- und Behandlungsweise, die mehr ins Weite

*) Pass. P.-Gr. III, S. 285 ff., der auch die sonstigen Einzelblätter Burgkmairs d. J. aufzählt.

**) Es sei gestattet, an dieser Stelle auf den seltenen Zweifarben-Holzschnitt des Berliner Kupferstichkabinetts mit dem Bildnis der Königin Maria von Ungarn, der kunstsinnigen Schwester Kaiser Karls V., hinzuweisen, welchen unsere Tafel in Verkleinerung reproduziert. Er ist allerdings weder dem älteren noch dem jüngeren Burgkmair mit Bestimmtheit zuzuweisen, rührt jedoch sicher von einem hervorragenden Augsburger Meister und aus der Zeit um 1525 her. S. das Nähere bei Loga, Jahrb. d. kön. preuß. Kunstsamml. X, 209 ff.

und Allgemeine als aufs Kleine und Besondere geht, nachdem die erste kindliche Stufe der Nachahmung einmal überwunden ist. Die Grundtendenz der Landschaftsmalerei deckt sich also mit dem gleichfalls auf Ton und Stimmung hindrängenden Zuge der Radierkunst, und es kann uns nicht wunder nehmen, daß bald mehrere begabte Landschaftsmaler auf dem von den Augsburger Meistern betretenen Wege weiterschritten.

Der erste war der vielseitig begabte Augustin Hirschvogel (geb. in Nürnberg 1503, † in Wien 1553). Neudörfer weiß uns nicht genug zu erzählen von seiner Fertigkeit im Glasmalen und Brennen, in allerhand kunstvoller Thonarbeit, im Wappensteinschneiden, sowie von seinem Geschick im Kartenzeichnen und in der Perspektive. „Des Ätzens“ — fügt er hinzu — „war er so fertig, daß er viel Kunststück selbst gerissen, geätzt, gedruckt und ausgehen lassen“. Die „sonderliche Tuschierung“, die er im Glasmalen erfunden haben soll, scheint die breite, leichte und flotte Behandlung gefördert zu haben, die ihn besonders in seinen Radierungen auszeichnet. Auf letzteren finden sich Daten aus den Jahren 1543—1549. Seit 1543 treffen wir den Meister in Diensten Ferdinands I. und von 1544 an in Wien. 1551 bedachte ihn der Kaiser mit einem Jahresgehalt.*) Viele seiner Radierungen scheinen in Wien entstanden zu sein. Von 1547 datiert u. a. die große Doppelansicht der Kaiserstadt von Norden und von Süden, jede Ansicht zu drei Blättern, zusammen 7′ lang und 7″ hoch (B. 80 und 81). Auch seine kleineren landschaftlichen Blätter, wie die Folge der achtzig Rundbildchen (B. 44) und die zahlreichen Fernsichten auf Seeufer und Flüsse mit Burgen und Städten von reizvoller Perspektive und zartester Ausführung, erinnern häufig an österreichische Gegenden. Wir geben davon in Abb. 93 ein charakteristisches Beispiel (B. 53). Hirschvogel hat auch mehrere treffliche Bildnisse, prächtige Wappen, Vorlagen für Goldschmiede und anderes radiert. Nicht ohne Geist sind endlich seine 120 Radierungen zum Alten und Neuen Testament (B. 1), obwohl sie in den Typen viel Gewöhnliches und Plumpes haben. Das Ansprechendste daran ist der leichte, flotte Ton ihres malerischen Vortrags. Die Hintergründe enthalten nicht selten ganz köstliche kleine, mit zarter Nadel hingeschriebene Landschafts- und Architekturbilder.

Verwandt mit Hirschvogel durch Talent und Lebensschicksal war Hans Sebald Lautensack, den wir gleichfalls durch eine seiner landschaftlichen Radierungen (B. 26) vertreten (Abb. 94). Die Blätter Lautensacks tragen Daten aus den Jahren 1544—1560. Sonst ist uns wenig Sicheres über ihn bekannt, als daß er um 1524 in Nürnberg geboren war und von 1556 bis zu seinem im Jahre 1563 erfolgten Tode in Wien lebte. In den Hofrechnungen führt er den Titel „Röm. Kais. Maj. Antiquitet-Abkonterfeter“,**) und unter seinen Radierungen finden sich mehrere Blätter mit Grabsteinen römischer Legionäre aus den Räumen der Wiener Stallburg und mit anderen in der Stadt oder deren Umgebung aufgefundenen Altertümern. Ins volle Leben seiner Zeit greift Lautensack mit der Darstellung des großen Turniers von 1560 (B. 21), liefert Stadtansichten von Wien und von Nürnberg (B. 58—59) in breiter, wirkungsvoller Be-

*) Über die Beziehungen Aug. Hirschvogels zum Wiener Hofe s. die Nachweise im Jahrb. d. Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserhauses V, Reg. 4114 u. 4200; VII, Reg. 4761, 4792 u. 4894; X, Reg. 6117.

**) J. Ev. Schlager, Archiv f. Kunde österreich. Geschichts-Quellen, 1850, S. 738.



93. Landschaft. Radierung von Augustin Hirschvogel.

handlungsweise, und schildert uns mit scharfem, bisweilen abschreckend hartem Accent eine Anzahl interessanter Charakterköpfe der damaligen Welt, wie den Kaiser Ferdinand, den jugendlichen Erzherzog Karl, den Dr. Roggenbach, seinen Vater Paul Lautensack u. a., nicht selten in prächtigen, barock verschnörkelten Einrahmungen. Das Bezeichnendste für Lautensacks ganze Richtung bleiben jedoch seine Landschaften. Vergleicht man sie mit denen Hirschvogels und blickt man vollends zurück auf die landschaftlichen Radierungen Albrecht Altdorfers, so kann über den Fortschritt des malerischen Elements bei Lautensack kein Zweifel obwalten. Und doch stehen seine Landschaften an frischem natürlichen Reiz entschieden hinter denen Hirschvogels zurück. Es fehlt ihnen die Leichtigkeit der Behandlung und die Durchsichtigkeit der Komposition; Städte, Bäume, Berge drängen sich zu dicht und massenhaft zusammen; die Formen der Felsen, der Bäume und Pflanzen sind nicht selten manieriert und phantastisch. Nach kurzem Anlauf steht also auch die Landschaft, wie die ganze übrige Kunst, hier schon auf der Schwelle des Verfalls. —

Der Aufschwung der Radierung kündigt nicht nur das Erwachen des malerischen Sinnes an, er ist auch ein Zeugnis für das raschere Tempo der Produktion. Bereits bei Virgil Solis erstaunten wir über die ungeheuere Masse seiner Arbeiten. Allein diese wird noch weit überboten durch Jost Amman (geb. in Zürich 1539, † zu Nürnberg 1591), „einen der fruchtbarsten und vielseitigsten Künstler, die je gelebt haben".*) Sein Schüler, Georg Keller aus Frankfurt a. M., sagte von ihm, er habe während vier Jahren so viel Zeichnungen gemacht, daß man sie schwerlich alle auf einem Heuwagen hätte fortschaffen können. Sehen wir von der Malerei ab, die er in Öl und auf Glas geübt haben soll, so teilte Jost Amman seine Kraft zwischen

*) Andr. Andresen, Der deutsche Peintre-Graveur, I, 101. Dieses Werk beschreibt im Anschluß an den Peintre-Graveur von Bartsch die Arbeiten der deutschen Meister vom letzten Drittel des 16. bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts. 5 Bde. Leipzig, 1864—1878. Über J. Amman vergl. ferner den Aufsatz von J. E. Wessely in Jul. Meyers Allg. Künstler-Lexikon, I, 639 ff.

der Radierung und dem Holzschnitt. Und zwar hat er nicht nur zahlreiche Kompositionen auf den Stock gezeichnet, sondern einige auch selbst geschnitten, wie aus dem kleinen Schneidemesser erhellt, welches er bisweilen seinem Monogramme beifügt. Andresen, der (a. a. O. S. 99) die Formen des Monogramms zusammengestellt hat, rechnet zu denjenigen Blättern, „die durchaus das Gepräge der Eigenhändigkeit des Schnittes an sich tragen", in erster Linie die fünfundfünfzig Illustrationen des 1588 bei Leonh. Heußler in Nürnberg erschienenen „Kartenspielbuchs", die sich allerdings „durch geistvollere Wiedergabe der Zeichnung, tiefere Erfassung des Ausdrucks und Charakters und malerische Behandlung auszeichnen".*) Im allgemeinen sind malerische Wirkung und geschicktes Arrangement die besten Seiten seiner Kunst; und zwar bewährt er das gleiche Geschick mit der Radiernadel wie mit der Feder und dem Schneidemesser. Nur gediegene Durchbildung und gereiften Schönheitssinn darf man bei ihm nicht suchen. Er greift mit derber Hand ins volle Menschenleben seiner Zeit und entwirft von dem Treiben derselben ein drastisches Spiegelbild. Der Kulturhistoriker, der Sittenschilderer findet daher bei ihm seine Rechnung. Aber erhebend, erfreulich ist der Anblick seiner Darstellungen selten; man spürt nur zu deutlich den Mangel an Zucht und Haltung, welcher die Epoche kennzeichnet. Am wenigsten befriedigt uns der Künstler, wenn er Gestalten der Bibel oder der Geschichte zeichnet; seine „berühmten Frauen des Alten Testaments" (A. 18—29) geberden sich wie Kurtisanen, seine „Krieger im antiken Kostüm" (A. 73—80) sind Theaterhelden einer Vorstadtbühne; in den Illustrationen zum Livius (A. 201) zieht nur eine gedrängte Masse statistenhafter Gestalten in hastiger Bewegung an uns vorüber ohne historische Größe und heroischen Stil. Die glücklichsten Kompositionen Ammans sind die Blätter von schlicht genremäßigem oder typischem Charakter, wie die Holzschnitte der Künstler und Handwerker in der „Eygentlichen Beschreibung aller Stände" (Frankfurt a. M. 1568), aus der wir das Bild des Formschneiders (Abb. 95) auswählen,**) oder wie die kräftig und schön bewegten Reiterfiguren in dem Buche von der „Reutterey" (Frankfurt a. M. 1584), die hübsche Folge der kleinen radierten Tiergruppen (A. 194—211), die große, auf sechs Blättern abgedruckte „Allegorie auf den Handel" (A. 81) mit ihren zahlreichen, aus dem Leben gegriffenen Gruppenbildern***) u. a. m. Auch eine Reihe vortrefflich gezeichneter und malerisch behandelter Bildnisse, zum Teil in prächtiger Umrahmung mit Wappen und Emblemen hat der Meister geliefert, von denen unsere Tafel mit dem Porträt des Joh. Wolfg. Freymann ein Beispiel vorführt. Von der Fülle der von Amman gezeichneten Buchillustrationen kann nur das Durchblättern der Werke selbst eine Vorstellung geben. Allein für den Verlag Sigmund Feyerabends in Frankfurt a. M. war er durch ein volles Vierteljahrhundert unausgesetzt thätig. Unter seinen radierten Buchverzierungen sind die für W. Jamnitzers Perspektivbuch ausgeführten 50 Blätter (A. 217) mit die interessantesten. Der reich

*) Neue Ausgabe des Kartenspielbuchs in der Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren in Facsimile-Reproduktionen von G. Hirth. II. München 1880. 8.

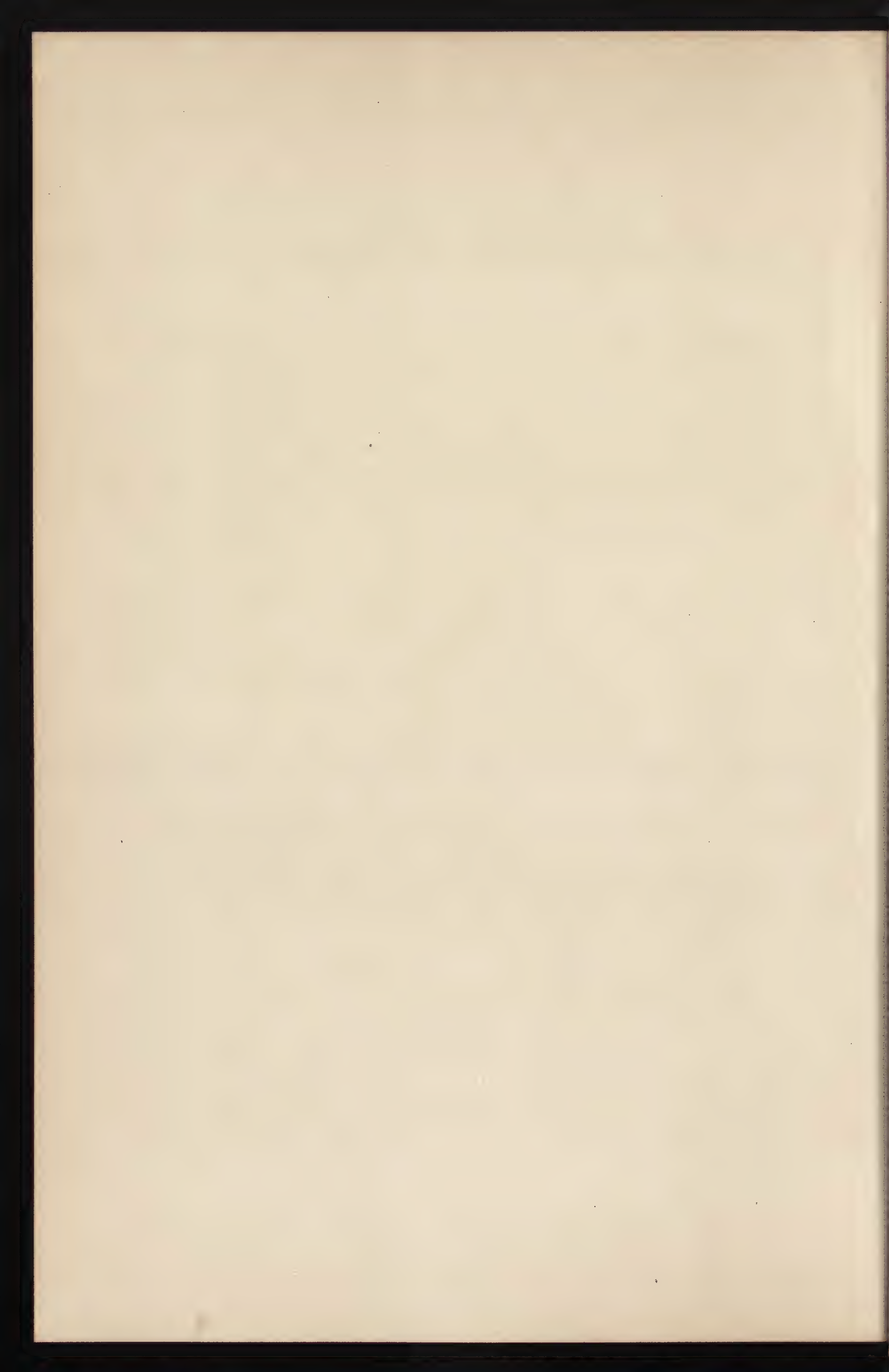
**) Es ist die älteste Darstellung eines Holzschneiders, die wir kennen. Vergl. S. R. Köhler, Chronik f. vervielf. Kunst, 1890, S. 84.

***) Neuester Abdruck der in der Fürstl. Wallersteinschen Bibliothek zu Maihingen aufbewahrten Originalstöcke, veranstaltet von G. Hirth. München 1889. Fol.



Johann Wolfgang Freymann. Holzschnitt von Jost Amman.

(Berlin; königl. Kupferstichkabinett.)





94. Landschaft. Radierung von H. S. Lautensack.

verschnörkelte Haupttitel des Werkes ist ein merkwürdiges Zeugnis für Ammans zwar barocke, aber höchst bewegliche Phantasie.

In der nämlichen Richtung wie Jost Amman wirkten die nach Straßburg übergesiedelten Schweizer Tobias Stimmer und Christoph Maurer. Tobias Stimmer

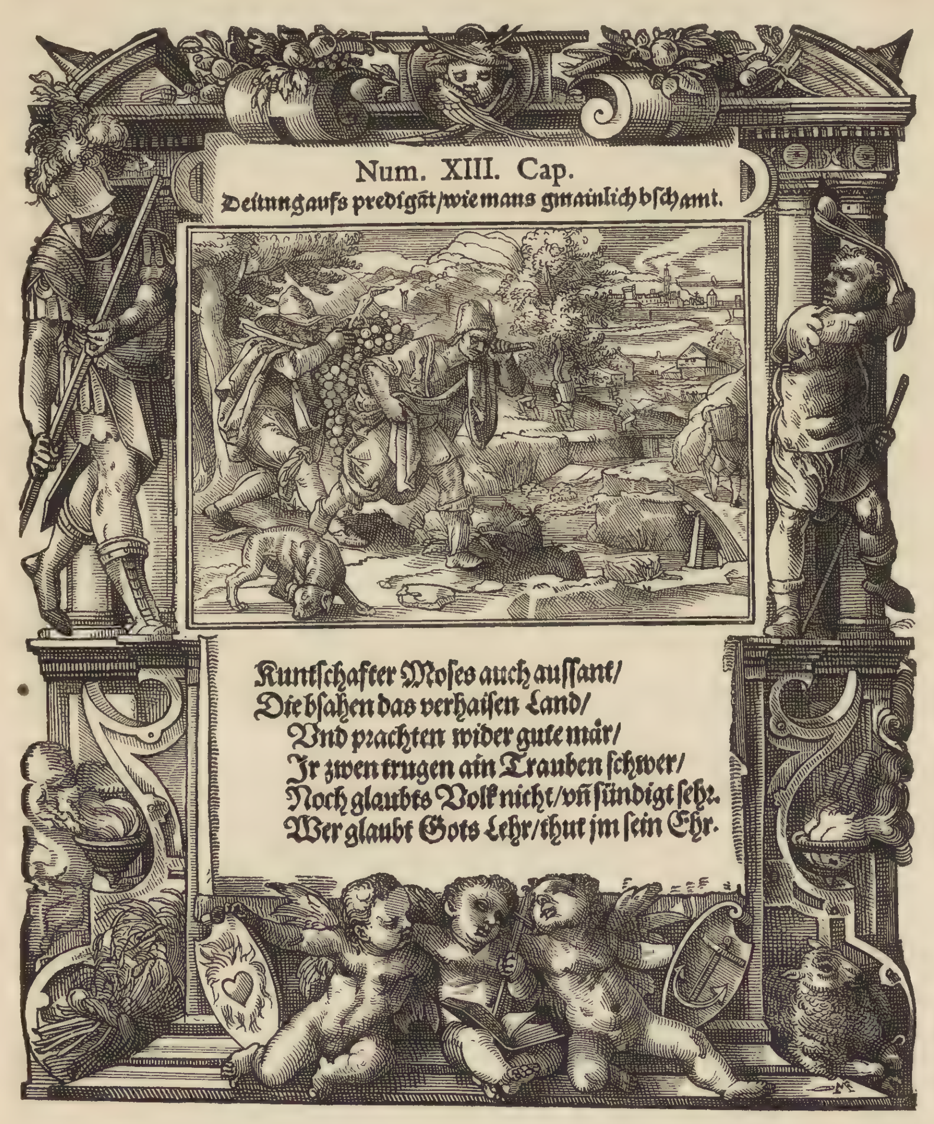
(1539—1582) war in Schaffhausen gebürtig und scheint in der Schweiz auch seine künstlerische Ausbildung bekommen zu haben. Er war geschätzt als Bildnismaler und Freskant, lieferte zahlreiche, meist mit der Feder gezeichnete und leicht angetuschte Entwürfe für Glasmaler, Goldschmiede und andere Kunsthandwerker. In die letzten zwölf Lebensjahre Stimmers fällt seine Thätigkeit für den Holzschnitt, und zwar widmete er dieselbe fast ausschließlich den Veröffentlichungen seines „Gevatters“ Bernhard Jobin, des unternehmungslustigen Buchhändlers und Formschneiders, der unter anderem auch die satirisch-didaktischen Dichtungen des Fischart zu seinen Verlagswerken zählte. Was Hans Sachs für Nikl. Meldemann und andere Nürnberger Meister war, das wurde Fischart für die Holzschnitte Tob. Stimmers. Er begleitete die Bilder mit Sprüchen und Reimen, und niemandem kann die stilistische Verwandtschaft entgehen, welche zwischen der barocken Ausdrucksweise in Fischarts „Affentheuerlicher, Naupengeheuerlicher Geschichtklitterung“ und dem überladenen, krausen Verzierungswesen Stimmers obwaltet. Auch bei ihm führte „die rasche und ungewöhnliche Produktivität zur Manier, zu flüchtiger Wiedergabe der Ideen, ohne durchgebildete Reinheit der Auffassung und Zeichnung“ (Andresen). Wenn Rubens, nach Sandrarts Bericht, in seiner Jugend Stimmersche Bilder und Historien zum Studium nachzeichnete, so vermögen wir darin eher einen Beweis für die allgemeine Verbreitung des herrschenden manieristischen Zeitgeschmacks als gerade ein besonders schwerwiegendes Zeugnis für die Mustergültigkeit von Stimmers Kompositionsweise zu erblicken. Die Erzählung betrifft speziell die „Biblischen Figuren“ unseres Meisters v. J. 1576,*) eines seiner berühmtesten Holzschnittwerke (Andr. 148). Wie unser Beispiel (Abb. 96) zeigt, stehen die Bilder in reichverschnörkelten Rahmen, welche mit Figuren und Emblemen aufs üppigste verziert sind. Über den Darstellungen ist auf einer schmalen Tafel Buch und Kapitel des Bibeltextes angegeben und in Kürze der Gegenstand des Bildes oder eine Sentenz beigefügt. Unten stehen die Verse Fischarts. Eine Vergleichung der Bilder mit den Bibelillustrationen der Meister vom Anfange des Jahrhunderts veranschaulicht klar den Entwickelungsgang des Stils vom schlichten Erzählerton zur bewegten malerischen Darstellung unter Zuhilfenahme einer pomphaften Dekorationskunst, die



95. Der Formschneider. Holzschnitt von Jost Amman.

*) Der vollständige Titel des Buches lautet: Neue Künstliche Figuren Biblischer Historien grüntlich von Tobia Stimmer gerissen Vnd Zu Gotsförchtiger ergetzung andächtiger hertzen, mit artigen Reimen begriffen. Durch J. F. G. M. (J. Fischart, genannt Mentz). Zu Basel bei Thoma Gwarin. Anno MDLXXVI.

wie lärmende Blechmusik den Gesang übertönt. Die Umrahmungen sind übrigens nicht bei allen 170 Bildern Stimmers dieselben, sondern sie zeigen acht Varianten, bald mit Figuren des Alten, bald mit solchen des Neuen Testaments. Auf unserem



96. Bibel-Illustration. Holzschnitt von Tobias Stimmer.

Beispiele sehen wir links den gerüsteten Goliath, rechts David, der eben die Schleuder über dem Kopfe schwingt. Unten rechts am Fuße des Rahmens bemerkt man das Monogramm des Holzschneiders ME mit dem Schneidemesser. Andere hervorragende Bilderfolgen in Büchern sind die Gelehrtenporträts für N. Reusners „Contrafacturbuch“ (1587 nach Stimmers Tode durch Jobin herausgegeben), zu denen übrigens auch andere Künstler Beiträge lieferten, dann die Brustbilder für die „Elogia virorum

illustrium" des Paulus Jovius (1575), ferner die 28 „Contrafeytungen der römischen Bäbst" von Urban VI. bis auf Gregor XIII. und noch viele andere Bilder ikonographischen, geschichtlichen, auch satirischen Gegenstandes. Als ein Beispiel der Einzelporträts geben wir auf der beiliegenden Tafel die Halbfigur des Grafen Otto Heinrich von Schwarzenburg (A. 21). Stimmer liebte es auch, verschiedene Blätter zusammenhängenden Inhalts äußerlich zu Reihen oder Gruppen zu vereinigen, wie „die klugen und die thörichten Jungfrauen" (A. 44), „die Altersstufen des Weibes und des Mannes" (A. 45—54), die Darstellungen geistlicher und weltlicher Würdenträger, die Musen, die tanzenden Paare u. s. w. In diesen bisweilen sehr großfigurigen, in derben Umrißlinien geschnittenen Bildern gewinnt sein Stil eine schlichte, ansprechende Volkstümlichkeit. Sie müssen als fliegende Blätter ein dankbares Publikum gefunden haben. Den lebendigsten Einblick in das Leben und Treiben der Zeit gewährt uns endlich der große, aus vier Blättern bestehende Holzschnitt mit dem „Straßburger Hauptschießen" von 1576 (A. 105), mit der Ansicht der Stadt, dem Festzug, dem Schützenstand u. s. w.

Der begabteste Schüler und nächste Stilverwandte Stimmers war Christoph Maurer (1558—1614). Er hatte die Anfangsgründe der Kunst vermutlich bei seinem Vater, dem Züricher Ratsherrn, Maler und Mathematiker Josias Maurer gelernt, von dem wir auch einige Holzschnitte besitzen, kam dann aber noch in jungen Jahren zu Stimmer nach Straßburg und erreichte bei ihm in mannigfaltigen Arten der Technik eine große Geschicklichkeit. Wir kennen über ein halbes Hundert Radierungen und zahlreiche Holzschnitte von seiner Hand, die letzteren vornehmlich in Büchern aus dem Jobinschen und Zetznerschen Verlag in Straßburg, und meistens in der Zeit entstanden, als Maurer bei Tobias Stimmer als Schüler arbeitete. Sie ähneln häufig den Werken des Meisters in dem Grade, daß man sie vielfach mit diesen verwechselt hat. Das Hauptwerk unter Maurers Radierungen ist das große, aus sechs Blättern bestehende Tableau: „Der Ursprung der schweizerischen Eidgenossenschaft" (Andr. 6). Drei der Blätter stellen die Bedrückung der Schweizer durch die Landvögte, den Apfelschuß des Tell und die Ermordung des Kaisers dar. Auf letzterem Blatte steht unten am Boden auf einer Tafel: CRISTOF MVRER Inuen. Tigurini 1580. Dazu kommen heraldische und allegorische Darstellungen, auf die Schweizer Kantone und ihre Einigkeit bezüglich. Am Fuße ein langes erklärendes Gedicht. Ohne dasselbe mißt das Ganze 1′ 6″ H. und 4′ 7″ Br. Wir nennen ferner die barocke Allegorie auf den Frohsinn des Armen und die Traurigkeit des Reichen (A. 7: Mut ohne Gut, Gut ohne Mut), den „Baum des Ehrgeizes" (A. 8) und die 40 Blätter der „Emblemata" (A. 10—49). Maurers Art zu radieren ist im ganzen minder fein und nähert sich bisweilen der Wirkung des Holzschnitts.

Im allgemeinen charakterisiert der Straßburger Holzschnitt vom Ende des Jahrhunderts am besten den herrschenden Stil der Zeit. Wer die Produkte der dortigen Werkstätten kennt, hat dadurch auch einen Maßstab für die übrigen.*) Für die Art

*) Eine dankenswerte Übersicht bietet der Originalabdruck von Formschneiderarbeiten des XVI. und XVII. Jahrhunderts nach Zeichnung und Schnitt von Tob. Stimmer, Hans Bocksperger, Christ. Maurer, J. Amman, L. van Sichem, Ludw. Frig u. a. aus den Straßburger Druckereien der Rihel, Christ. von der Heyden, Bernh. Jobin, Jost Martin, Niclauß Waldt,

EFFIGIES ACCVRATISSIMA.

Generosissimi Domini, D. Ottonis Heinrici,

COMITIS SCHVVARZENBVRGENSIS, AC

Domini in Hohen Landspergen, &c. Gubernatoris.

modò Badensis.



HOc comes est Otho vultuq; Heinricus, & ore:
Nigropolitanæ gloria summa domus.
Ingenio magnus, præstans virtute, decorus
Corpore, doctrina clarus, & ore potens.
Consilijs vrbes, patriam defendere dextra
Promptus, & intrepidus Marte, togaq; valet.

Principibus studuit magnis virtute placere:
Ast apud antiquos laus ea magna fuit.
Sculptor eum potuit parua monstrare figura:
At mentem factis exprimit ipse suis:
Si talem primis iuuenis se præstitit annis:
Qualis erit, canos quando senecta dabit?

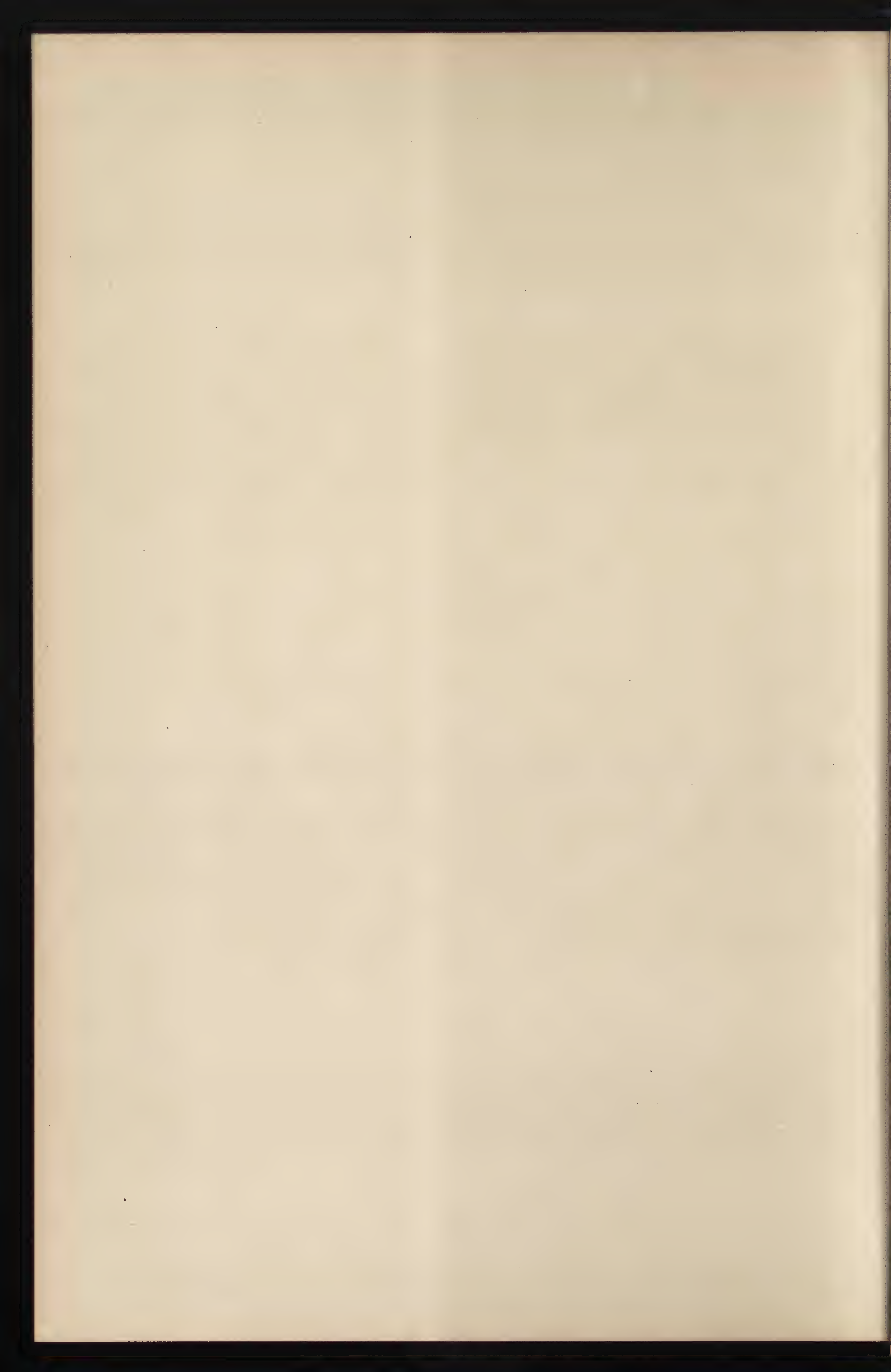
M. T. R.

GRATIA PRIVILEGIOQVE CAESAREO.

Argentorati, per Bernhardum Iobinum. Anno M. D. LXXIIII.

Otto Heinrich, Graf von Schwarzenburg. Holzschnitt von Tobias Stimmer.

(Berlin, königl. Kupferstichkabinett.)



der Bücherillustration ist namentlich die geistreiche, aber flüchtige Manier Hans Bockspergers von Salzburg (geb. 1540) bezeichnend. Sein Name erscheint in den Werken des Feyerabendschen Verlags, u. a. bei der Liviusausgabe von 1573. Unter den Holzschneidern tritt besonders Ludwig Frig von Zürich (um 1570) als eine tüchtige Kraft hervor. Er schnitt viele der Zeichnungen von Chr. Maurer u. a. Bei dem lebendigen Verkehr mit der Schweiz ist das Eingreifen dortiger Meister, auch das Fortwirken der Holbeinschen Muster, das sich vornehmlich in den kleinen Bibelbildern lange noch verspüren läßt, doppelt leicht erklärlich. Bis tief in das siebzehnte Jahrhundert hinein werden die Straßburger Büchertitel wieder und wieder abgedruckt. Eine Stimmersche Bordüre (Heitz, a. a. O. Taf. V) kann man von 1578 bis 1693 verfolgen. Die Produktion wurde immer fabrikmäßiger. Neben den Wiederabdrücken der Originalstöcke begegnen uns nicht selten auch Bleiclichés, besonders bei Buchdruckersigneten, Initialen u. dergl. — Von den Meistern anderer Orte seien noch kurz genannt: die Nürnberger Nikolas Solis, angeblich Virgils jüngerer Bruder, Hans und Martin Weigel, ferner die beiden Georg Henneberger, Vater und Sohn, und der Monogrammist D. W., welcher die große Ansicht von Regensburg nach Franz Kirchners Zeichnung mit dem Datum 1589 schnitt.*) Die Kunst steht auch in ihren Werken auf keiner besonderen Höhe.

Denselben gewerbsmäßigen, künstlerisch unselbständigen Charakter nehmen bald auch der Kupferstich und die Radierung an. Eine Anzahl Nürnberger und Augsburger Meister, wie Lorenz Strauch (1554—1630), Georg Wechter (1541—1619), Hans Sibmacher († 1611), Balthasar Jenichen, Bernhard Zan, Paul Flynt, Hans Rogel (1542—1592), Alex Mair (geb. 1559), die Münchener Georg Pecham († 1604), Peter Weinherr d. Ä., Barth. Reitter († 1622), Kaspar Fraisinger von Ingolstadt, Daniel Lindmeyer von Schaffhausen (c. 1550—1607), der durch seine eigentümlichen gepunzten Porträts bekannte Dresdener Goldschmied Johann Kellerthaler (geb. c. 1530), der Braunschweiger Maler und Radierer Heinrich Gödig (1559—1609) und andere gleichzeitige Künstler liefern im Bildnisfach, in der ornamentalen Kunst, im Gebiete der Städteansichten, Wappen, Allegorien u. s. w. als Stecher wie als Radierer noch einzelnes Erfreuliche. Der neuerdings als Goldschmied wieder zu gerechtem Ruhme gelangte Meister Anton Eisenhoit (Eisenhout, Isernhod) aus Warburg in der Nähe von Paderborn war von jeher auch als trefflicher Kupferstecher bekannt. Etwa 1554 geboren, lernte er die Kupferstecherkunst in Kassel und ging dann zu seiner weiteren Ausbildung nach Rom. Hier stach er u. a. das Bildnis des Papstes Gregor XIII. und vier Blätter nach berühmten Antiken des Vatikanischen Museums (den Laokoon, Apoll, Antinous und Torso vom Belvedere) für die Metallotheka des Mich. Mercati. Etwa 1588 kehrte er in die Heimat zurück und war bis c. 1604 namentlich für die Brüder Theodor und Kaspar von Fürstenberg vielfach beschäftigt. Von 1590 datiert

---

Casp. Dietzel, Lazarus Zetzner u. a., mit erläuterndem Text herausgegeben von Paul Heitz. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel). 1890. Fol.

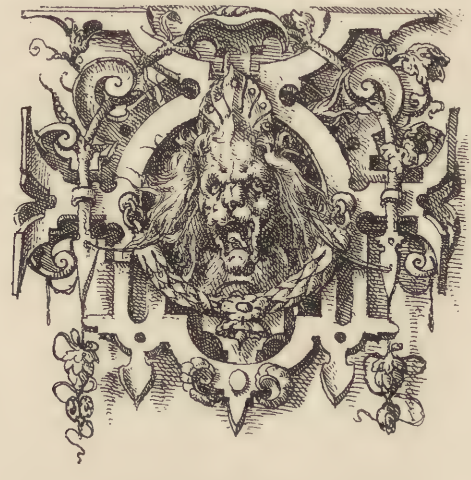
*) Pass. P.-Gr. IV, 314. Über die Ausstattung der am Ausgange der Epoche in Wien gedruckten Bücher und die Verdrängung des Holzschnitts aus denselben durch den Kupferstich und die Radierung s. Anton Mayer, Wiens Buchdrucker-Geschichte, I, 352 ff.

sein Bildnis des Leop. Stralendorf. Auch Bücherzeichen, Titel u. dgl. hat er gestochen. Seine Technik zeigt den gewandten Metallarbeiter.*) Ein trefflicher Meister im volkstümlichen Genre, auch besonders geschickter Radierer von Tierdarstellungen ist der Straßburger Franz Brunn (Woltmann, Kunst im Elsaß, S. 317 ff.). Die Datierungen auf seinen Blättern reichen von 1559 bis 1596. Er zeigt sich besonders in Werken kleinen Maßstabs höchst geschickt. Aber im Ganzen genommen haben die Arbeiten dieser Männer für uns mehr ein stoffliches als ein künstlerisches Interesse, als Zeugnisse des mehr und mehr verwildernden Geschmacks der Zeit. Den Schlußeffekt in dieser Hinsicht macht der Straßburger Baumeister, Goldschmied, Maler und Radierer Wendelin Dietterlein (1550—1599) mit seinem Grundbuche des deutschen Barockstils: Architectura und Austeilung der fünf Säulen" (Straßburg 1539; neue Ausg. Lüttich, Claesen 1862). Alle nur erdenklichen Einfälle und Wunderlichkeiten der Phantasie werden hier aufgeboten, um dem nach neuen und bizarren Erfindungen verlangenden Sinne der Zeit die trockenen Lehren des Vitruvius genießbar zu machen.**) — Die untenstehende Vignette (Abb. 97) giebt eine Andeutung von der ornamentalen Formensprache des Meisters.

Auch das letzte, was die Meister vom Ende des Jahrhunderts noch mit den Alten gemein hatten, die selbständig erfinderische Kraft, begann jetzt zu versiegen. Ein Matthäus Greuter von Straßburg (1584—1638) arbeitet seine vorgeätzten und mit dem Grabstichel vollendeten Platten bereits fast ausschließlich nach den Erfindungen anderer. Die Umwandlung der vervielfältigenden Kunst in eine vorwiegend reproduzierende Kunst kündigt sich an. Die beiden folgenden Jahrhunderte haben diesen Prozeß vollzogen. Sie machten aus dem Bilddruck ein Werk der Übersetzungskunst, ein Prachtstück technischer Virtuosität.

*) Mithoff, a. a. O. S. 88; Jul. Lessing, Die Silberarbeiten von A. Eisenhoit. Berlin 1879; Em. Löwy, Zeitschr. f. bild. Kunst, XXIII (1888), 74 ff.

**) A. v. Zahn, W. Dietterleins „Säulenbuch", in Naumanns Archiv, IX (1863), 97 ff.



97. Vignette. Radierung von W. Dietterlein.



98. Ansicht von der Zuidersee. Radierung von W. Hollar.

Dritter Abschnitt.

Das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert.

1. Verfall des Holzschnitts. — Der Kupferstich unter dem vorherrschenden Einflusse der Niederländer.

Auf den italienischen Geschmack folgte bereits vor dem Schlusse des 16. Jahrhunderts der niederländische, auf diesen dann die Herrschaft der Franzosen. Dem Doppelgestirn des Rubens und Rembrandt vermochte das geistig erschlaffte und von der Kriegsfurie heimgesuchte Deutschland keinen ebenbürtigen Genius gegenüber zu stellen. Und wo vollends hätte der Norden Europas, unser Vaterland insbesondere, die Kraft hernehmen sollen, um mit der höfischen Kunst im Zeitalter Ludwigs XIV. und XV. und ihrer glänzenden Technik in Wettbewerb zu treten? Der deutsche Kupferstich und seine Schwesterkünste fügen sich dem allgemeinen Zuge der Zeit: sie leben eine Weile herrlich und in Freuden an den Tischen der Niederländer, sie teilen die Ehren und den Ruhm der Franzosen. Aber ihre deutsche Seele war den Fremden hingegeben. Erst unser 19. Jahrhundert hat sie dem Volkstum und der Nation zurückerobert.

Von einem künstlerischen Holzschnitt, der diesen Namen verdient, kann fast die ganzen zwei Jahrhunderte hindurch, welche dieser Abschnitt umspannt, eigentlich kaum die Rede sein. Er verlor vollständig den seiner Technik angeborenen Stil, wurde immer roher und flüchtiger, so daß man ihn nur noch für die gewöhnlichsten Flugblätter, für Trachten- und Modellbücher, Spielkarten und Kalenderbilder, Initialen, Vignetten und Zierleisten gebrauchen konnte. Manches davon war von den Vätern und Großvätern ererbt, wurde wiederholt kopiert, clichiert, verständnislos nachgeschnitten, auch wohl in kleine Stücke zerteilt und diese getrennt abgedruckt. So mußte der ehrwürdige Holzschnitt die Gunst des Publikums einbüßen; man betrachtete ihn als

etwas Untergeordnetes, Altfränkisches, und verlangte auch zur Illustration der Bücher Kupferstiche und Radierungen. Die Lage der Xylographen ward eine dermaßen traurige, daß manches bedeutendere Talent sich ins Ausland wendete, um sein Fortkommen zu finden. So z. B. der treffliche Christoph Jegher (c. 1590 — c. 1652), der nach Flandern auswanderte und dort nach den Zeichnungen des Rubens seine großzügigen Schwarzdrucke und Helldunkelblätter schnitt. Der Masse der Zurückgebliebenen thut die Kunstgeschichte zu viel Ehre an, wenn sie mehr als ihre Namen aufbewahrt.*) Wir heben nur wenige der besseren hervor: in Nürnberg den geschickten Buchstabenschneider Paul Creutzberger († 1660), die Modellschneider Johann Paul v. Eyb (geb. 1621) und Johann und Johann Georg Lindstadt (um 1675), die Meister Jost Spörl (1583—1665) und Abraham v. Werf; in Augsburg den Holzschneider und Kupferstecher Marx Anton Hannas (Pass. P.-Gr. IV, 253 ff.) und den Porträtxylographen Johann Schultes; in Ried den auch in anderen Künsten wohlbewanderten Meister Konrad Schram, Illustrator eines in München erschienenen Evangelienbuches; in Frankfurt a. M. den Formschneider Wilhelm Hoffmann, den Herausgeber zweier Stick- und Spitzenmusterbücher von 1605 und 1607 (Neue photolithogr. Ausg. vom Österr. Museum in Wien, 1876) und des Wahl- und Krönungsdiariums von 1510, ferner den Formschneider Wilhelm Traudt († 1664) und den aus Nürnberg zugewanderten Holzschneider und Stecher Johann Georg Walther, Herausgeber des ersten Ratskalenders mit der von Traudt geschnittenen Ansicht von Frankfurt; in Leipzig die Meister Konrad Grahlein und Andreas Bretschneider; in Straßburg den aus Sachsen gebürtigen Johann Fischer; endlich in der Schweiz die Maler und Formschneider Gottfried Ringli (1575—1635) und Johann Heinrich Glaser (um 1630).

Verglichen mit dieser Lage des Holzschnitts und seinen wenig rühmlichen Vertretern erscheint die Situation des Kupferstichs im 17. Jahrhundert immer noch als eine vorteilhafte. Im Porträtfach leistet er sehr anerkennungswertes, in gewisser Hinsicht sogar nie überbotenes; auch der Architekturstich und die Vedute, das Ornament und die verwandten Fächer blühen fort. Dazu kommen die ersten Grabstichelblätter nach berühmten Werken der Malerei. Wir stehen am Beginne des Zeitalters der reproduzierenden Kunst. Der Stich entschädigt uns für den Mangel an produktiver Kraft durch die vollendete Bravour seiner Technik. Nicht mehr ein Denker, wie Dürer, sondern ein Macher, wie Goltzius, ist der Führer der Epoche.

Damit ist zugleich ihr stilistisches Gepräge gekennzeichnet. Das niederländische, speciell das vlamändische Wesen, von der spanischen Weltmonarchie getragen, durchdringt mit seiner breiten, quellenden Lebensfülle und Fruchtbarkeit alle geistigen und künstlerischen Kräfte der Zeit. Sein Grundprinzip ist malerisch. Nach malerischen Gesichtspunkten gliedert und ziert sich die Architektur; alle plastischen und dekorativen Künste werden im gleichen Sinne umgestaltet. Malerisch im Grundcharakter ist auch die nun zur Herrschaft gelangende Grabsticheltechnik, für welche Rubens der höchste Gesetzgeber wurde. Was Goltzius begonnen hatte, das wurde durch Vorstermann und seine Zeitgenossen weiter entwickelt. Der Kupferstecher sollte sich sein schlichtes

*) Jos. Heller, Gesch. d. Holzschneidekunst, S. 248 ff.

Weiß und Schwarz als Farbe denken, er sollte mit dem Grabstichel zu malen verstehen: so lautete die Forderung der Zeit. An die Stelle der früheren Schraffierung in feinen, dicht und gleichmäßig gezogenen Linien von sanfter Schwellung trat schon bei Goltzius eine Behandlungsweise, bei welcher ein kühnerer, tief und breit geführter Linienzug den Ton angab. Gegen ihre Mitte zu schwellen diese Taillen kräftig an, dunkle Schattenmassen bildend; an den Enden verlaufen sie zart, und bewirken so den allmählichen Übergang zu den Halbtönen und Lichtern. Die Führung des Grabstichels in dieser kunstvolleren Weise, die vorbedachte Anlage und Ausbildung der Linien, ihre mannigfachen Verbindungen und Kreuzungen, die Zuhilfenahme von Häkchen und Pünktchen zur Erzielung der feineren Übergänge und Halbschatten: alles dieses wurde zu einem förmlichen System ausgebildet, an dessen Vollendung zwei Jahrhunderte gearbeitet haben.

Zu den Deutschen gelangte der moderne Stil des Kupferstichs gleichzeitig mit dem siegreichen Vordringen des niederländischen Geschmackes überhaupt gegen Ende des 16. Jahrhunderts. Die alte Malerstadt Augsburg tritt auch hierbei wieder in den Vordergrund. Ein Antwerpener Stecher, Dominik Baltens, genannt Custos (1560—1612) hatte sich dort angesiedelt und ein Stecheratelier mit Kunstverlag eingerichtet, aus welchem u. a. zwei umfangreiche ikonographische Werke, die Porträts des Hauses Fugger (1593) und die Fürstenbilder des spanischen Saales im Schloß Ambras in Tirol (1599) hervorgegangen sind. Durch seine Verheiratung mit der Witwe des Augsburger Goldschmieds Balthasar Kilian gewann er maßgebenden Einfluß auf die künstlerische Bildung der beiden Söhne desselben, Lukas und Wolfgang Kilian, und auf diese Weise fand die Schule des Goltzius, der damals auf der Höhe seines Ruhmes stand, Verbreitung in Deutschland. Die umfassende Wirksamkeit der Gebrüder Kilian, an welcher sich auch noch mehrere jüngere Mitglieder der Familie beteiligten, macht auf uns, die wir die langsame Arbeit der heutigen Stecher vor Augen haben, den Eindruck einer förmlichen Kupferstichfabrik, die mit ihren Erzeugnissen die Welt überschwemmte. Es war die Zeit des Porträtluxus, der Freude am Genealogisieren, am Aufstellen von Ahnenreihen und Familienbildnissen zur eigenen und zu anderer Verherrlichung. Der Sammeleifer warf sich mit Vorliebe auf Bildnisse berühmter Männer und Frauen, auf ikonographische Prachtwerke u. dergl. Der Porträtstecher oder Ikonograph, wie er sich gern titulieren ließ, war eine gesuchte Persönlichkeit. Unter den Bilderfolgen und Einzelblättern, welche die Familie Kilian produziert hat, stehen demnach auch die Porträtstiche voran. Besonders Lukas Kilian (1579—1637), das bedeutendere Talent von den beiden Brüdern, hat eine Anzahl ganz vorzüglicher Werke dieser Art geliefert, welche sich an Lebendigkeit der Auffassung und brillanter Technik neben den besten Werken ihrer Zeit sehen lassen können. Das große Brustbild Gustav Adolphs und der Königin Maria Eleonora von Schweden, die Porträts König Christians IV. von Dänemark, des Herzogs Johann Friedrich von Württemberg, sowie mehrerer Mitglieder des braunschweigischen Herrscherhauses müssen in erster Linie genannt werden. Dazu kommen zahlreiche Bildnisse aus deutschen Adelsfamilien, Gelehrte, Prediger, Künstler u. s. w., zum Teil in reichen barocken Umrahmungen, einzelne Blätter mit Unterschriften in Letterndruck, so daß wir deutlich sehen, wie der Holzstock durch die Kupferplatte verdrängt wird; so z. B. bei dem

auch in anderen Beziehungen hochinteressanten Bilde des im Sarge liegenden Markgrafen Georg Friedrich von Brandenburg. Unter den übrigen Stichen des Meisters ist zunächst sein mit achtzehn Jahren ausgeführtes großes Blatt nach dem Augustusbrunnen in Augsburg erwähnenswert, als „primitiae caelaturae L. Kiliani“ bezeichnet und vom Jahre 1598 datiert, vortrefflich gezeichnet, aber im Stich noch etwas schüchtern, ferner die umfangreiche Ansicht des Augsburger Rathauses und der dem Andenken Dürers geweihte Ehrentempel. Als Gesamtleistung der Grabsticheltechnik müssen endlich Kilians Reproduktionen von Gemälden venetianischer, deutscher und niederländischer Meister unsere Bewunderung erregen. Allerdings darf man von dem künstlerischen Übersetzer jener Tage stilistische Treue nicht erwarten. Der Stecher verdolmetscht uns alles in dem gleichen nordischen Dialekt: Palma wie Rottenhammer, Tizian und Tintoretto wie Spranger und Johann von Aachen. Aber er thut es mit einer stecherischen Bravour und einer malerischen Wirkung, welche als solche künstlerischen Wert besitzen. Auf diese Leistungen deshalb vornehm herabzusehen, weil sie den Anforderungen des Zeitalters der Photographie nicht gewachsen sind, wäre vom Standpunkte der historischen Würdigung aus höchst ungerecht. Einige der nach Palma, Paolo und Tintoretto gestochenen großen Blätter, die zum Teil auch von Venedig adressiert sind, haben ein Feuer und eine Breite des Vortrags, als wären sie mit dem Stichel gemalt. Andere wieder sind fein und sorgfältig ausgeführt, wie die nach Dürers Art gestochenen Blätter von Goltzius. Daß wir noch kein vollständiges kritisches Verzeichnis der Arbeiten L. Kilians und seiner Verwandten besitzen, ist eine sehr empfindliche Lücke der deutschen Kunstgeschichte.

Der etwas jüngere Bruder, Wolfgang Kilian (1581—1662), das geringere und durch die Lebensumstände zur Massenproduktion gedrängte Talent, bildet das schwächere Gegenstück zu der Erscheinung des Lukas. Stoffkreis und Behandlungsweise sind die nämlichen. Wolfgang stach den Augsburger Merkursbrunnen und mehrere auf den westfälischen Frieden bezügliche Festblätter. Auch lieferte er zahlreiche Porträts, u. a. die des Königs Karl XII. von Schweden und des Königs Ludwig XIII. von Frankreich, und mehrere gelungene Stiche nach venetianischen und deutschen Gemälden.

Aus der Nachkommenschaft Wolfgang Kilians sind durch mehrere Generationen hindurch noch zwölf andere Kupferstecher des gleichen Familiennamens hervorgegangen, zunächst die beiden Söhne des Wolfgang: Philipp Kilian (1628—1693) und Bartholomäus Kilian (1630—1696), von denen besonders der letztere durch Fruchtbarkeit und Energie der Begabung sich auszeichnet, während sich die Arbeiten des ersteren (vornehmlich Bildnisse) in einer sanften Mittelhöhe halten. — Bei Bartholomäus tritt der französische Einfluß zuerst hervor. Er war in Paris bei Fr. de Poilly, um seine durch Matth. Merian in Frankfurt gewonnene Kunstbildung zu vollenden, und sowohl in der Wahl mancher von ihm gestochenen Gemälde (z. B. des großen Schweißtuches mit dem Antlitze Christi nach Ph. de Champaigne und des Gekreuzigten nach H. Testelin), deren Stiche auch bei Pariser Verlegern erschienen sind, als namentlich in der ganzen Auffassung, Behandlung und sogar Einrahmung seiner zahlreichen Porträtstiche verrät sich deutlich die strengere klassische Schulung, aber auch die kühlere Temperatur der damaligen französischen Kunst. Es ist meistens das einfache Oval, von Leisten mit Perlschnur oder Lorbeerkranz umgeben, das Rahmen-

werk rein architektonisch, ohne Geröll, ohne allegorische Begleitung. Die Bildnisse sind von schlichter Wahrheit, in solidester Technik ausgeführt: man begreift die Hochschätzung, welche schon Sandrart und später Mariette dem Künstler widmeten. Wir nennen: die lebensgroßen Brustbilder Kaiser Josephs I. in jugendlichem Alter und König Johanns III. von Polen, ferner die kleineren, meisterhaft gestochenen Porträts der Herzöge Friedrich I. und Eberhard III. von Württemberg, dann die Reihen von Augsburger und Frankfurter Patriziern, und das aus der gewöhnlichen Form und Behandlung herausfallende wirkungsvolle Blatt mit dem Landgrafen Ludwig VI. von Hessen auf dem Paradebett, nach Georg Wagner, endlich den aus sechzehn Platten bestehenden Riesenstich mit dem Reiterbildnisse Josephs I. nach A. Schoonjans. So war der Kupferstich bei dem Gegenpol der Kleinmeisterarbeit angelangt: er wetteiferte mit den Riesenholzschnitten des 16. Jahrhunderts.

Vielfachen Anlaß dazu boten die an den Hochschulen damals üblichen Thesesbilder: Ankündigungsblätter in Plakatform, deren Texte die von den Doktoranden aufgestellten Thesen (Positionen, Konklusionen) enthielten, ausgestattet mit den Bildern der Monarchen oder anderer hoher Gönner und Protektoren, umgeben von üppigem Ornament und Allegorienschmuck. Die an weltlichen Fakultäten und Klosterschulen weitverbreitete Sitte gab den Stechern reichliche Beschäftigung. Die berühmtesten Meister der französischen Schule, ein Edelinck an ihrer Spitze, haben es nicht verschmäht, für diese gestochenen Plakate zu arbeiten. Erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts kamen statt der Thesesbilder einfache „Büchel und gedruckte Zettel" in Gebrauch, und diese Veränderung hat nicht wenig dazu beigetragen, die materielle Lage der Kupferstecher zu beeinträchtigen.*) Augsburg war seit der Mitte des 17. Jahrhunderts ein Hauptproduktionsplatz für den Thesesbilderstich; zu Tausenden wurden die Erzeugnisse seiner Kupferdruckereien über ganz Deutschland und Österreich bis weit nach Ungarn hinein verbreitet. Und Bartholomäus Kilian steht unter den Begründern dieses schwunghaft betriebenen Kupferstichexports mit in erster Reihe. Wir besitzen bereits aus dem Laufe der sechziger Jahre mehrere vorzüglich gestochene große Thesesbilder von seiner Hand, welche auch als Kompositionen, durch die stets wieder neu gestaltete Verbindung von Bild und Schrift, durch die Fülle und den Witz der Allegorien und sonstigen Erfindungen, wie durch den virtuos geführten Grabstichel unser lebhaftes Interesse wecken. — Unter den jüngeren Mitgliedern der Familie Kilian, welche den Betrieb im Geiste der Väter fortzusetzen suchten, seien noch Georg Christoph und Philipp Andreas Kilian genannt. Sie lieferten viele Blätter in gemischter Manier. Philipp Andreas trat in die Dienste Augusts III. von Polen und arbeitete u. a. für das von diesem kunst- und prachtliebenden Monarchen gegründete Dresdener Galeriewerk. Wir stehen damit bereits im 18. Jahrhundert.

Der schwungvollsten Zeit der Augsburger Kupferproduktion um die Mitte des 17. Jahrhunderts gehören dagegen die Brüder Matthäus und Melchior Küsel (Kysell, Küssel) an, welche sowohl durch ihre gestochenen als auch durch ihre radierten Blätter sich eine große Popularität zu erringen wußten. Matthäus (1621—1682) gab eine große Anzahl von Porträts heraus, an denen jedoch die

*) S. des Verfassers Geschichte der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien, 1877, S. 19 und 40.

Hauptsache, der Kopf, nicht immer das beste ist. Wir nennen das lebensgroße Bildnis des Grafen Franz Aug. Waldstein, die der Erzherzöge Leopold Wilhelm und Sigismund Franz, die reich umrahmten Porträts des Herzogs Ferdinand Maria von Bayern und seiner Gemahlin Henriette Adelaide, das kleine Reiterbildnis desselben Herzogs, in Rüstung, den Kommandostab in der Rechten, mit ausnahmsweise fein durchbildetem Kopf, im Hintergrunde die Stadt München, endlich das treffliche Porträt des Leonhard Weiß. — Das Werk Melchiors (1622—1683) ist gegenständlich und künstlerisch interessanter: es umfaßt zunächst gleichfalls eine Anzahl von Porträts, welche durch lebendige Auffassung und eine eigentümliche, pikant wirkende Technik ausgezeichnet sind, sodann zwei figurenreiche Blätterfolgen kleinen Formats mit „Biblischen Historien“ des Alten und des Neuen Testaments, reizende, durch die Nettigkeit der Ausführung anziehende Stiche, zum Teil nach klassischen Meistern; wir sind aufs angenehmste überrascht, darunter neben den opernhaften Kompositionen der Manieristen des 17. Jahrhunderts auch eine kleine Nachbildung von Rembrandts „Hundertguldenblatt,“ Kopien nach Rubens und Paolo Veronese, ja sogar den Elymas und den Heliodor des Rafael im Duodezformat anzutreffen: das alles in dieselbe Sprache des radierten Miniaturstils übersetzt, so daß wir meinen könnten, es gehöre von Haus aus zusammen; dazu kommt eine sehr wirkungsvoll radierte „Passion“ nach Carpoforo Tencala, ferner die aus zahlreichen Blättern bestehende Folge zu Ovids Metamorphosen nach Joh. Wilh. Baur, auch mehrere große Radierungen von Treibjagden u. a. Melchior Küsel war mit einer Tochter Matth. Merians d. Ä. verheiratet und hat diesem auch für die Weiterbildung in seiner Kunst, was die Leichtigkeit und Feinheit der Behandlung anbetrifft, vieles zu verdanken. — Schüler und Schwiegersohn des Melchior Küsel war der treffliche Augsburger Kupferstecher und Formschneider Johann Ulrich Kraus (1645—1719), von dem u. a. ein Riesenstich des Inneren der Peterskirche in Rom nach J. A. Graff vom Jahre 1696 herrührt.

Die dritte zu jener Zeit vielgenannte Augsburger Künstlerfamilie war die der Wolffgang. Ihr Gründer war der aus Chemnitz eingewanderte Goldschmied und Kupferstecher Georg Andreas Wolffgang (geb. 1631), dem wir später unter den ersten deutschen Vertretern der Schabkunst begegnen werden. Er hatte zwei Söhne, Andreas Matthäus und Johann Georg. Der letztere folgte später einem Rufe nach Berlin und wir werden ihn dort unten zu schildern haben. Andreas Matthäus (1662—1736) machte sich in Augsburg ansässig und war dort vornehmlich als Porträtstecher thätig.

Während man den Arbeiten aller dieser Meister die niederländische Schule anmerkt, machen zwei andere Augsburger, die Brüder Elias und Johann Hainzelmann, in dieser Hinsicht eine Ausnahme. Sie bildeten sich beide bei Fr. de Poilly in Paris; zahlreiche ihrer Blätter nach französischen und italienischen Meistern (Seb. Bourdon, Annib. Carracci, Domenichino, Rafael, Tintoretto) sind von Paris adressiert. Von Elias (1640—1693) sind außerdem eine Anzahl großer Thesesbilder und Porträtstiche vorhanden. Auch Johann (1641—1700) war ein sehr geschickter Porträtstecher, wie beispielsweise die Bildnisse der Sophie Charlotte (1689) und des Freih. v. Derfflinger, des bekannten Generals des Großen Kurfürsten (1690) beweisen. Er fertigte diese als Hofkupferstecher in Berlin.

Mit voller Klarheit tritt der niederländische Einfluß auf den deutschen Kupferstich dieser Zeit bei dem bedeutendsten norddeutschen Vertreter des Faches, Jeremias Falck (c. 1609—1677), hervor*). Obwohl wir weder über Jahr und Ort der Geburt noch über die erste Entwickelung dieses trefflichen Meisters Bestimmtes wissen, geht doch so viel aus den Zeitumständen und aus dem Stil der Werke Falcks mit großer Wahrscheinlichkeit hervor, daß er in Danzig, seiner mutmaßlichen Vaterstadt, den Unterricht des vorzüglichen Haager Porträtstechers Willem Hondius genossen und sich später in Paris unter der Leitung des Cornelius Bloemaert und des Abr. Bosse weitergebildet hat. Hondius wurde 1630 nach Danzig berufen und wirkte dort bis 1655. Die Abreise Falcks nach Paris fällt in das Jahr 1639. Wiederholt finden wir Falck dann, als er die Meisterschaft erlangt hatte, mit den niederländischen Fachgenossen in wetteifernder und gemeinsamer Thätigkeit. Gleich nach der Heimkehr aus Paris, zwischen den Jahren 1640—1649, tritt er neben Hondius mit seinen zwei großen Blättern nach einer der beiden Ehrenpforten hervor, welche man in Danzig beim feierlichen Einzuge des Königs Wladislaw IV. von Polen und seiner Gemahlin Ludovica Maria Gonzaga 1646 errichtet hatte**). Gegen Ende der fünfziger Jahre beteiligt er sich in Amsterdam an der Publikation über die Sammlung Reynst, für welche außer ihm Cornelius Visscher, Jakob und Theodor Matham, Schelte a Bolswert u. a. thätig waren. Seine Kunst hält neben den Leistungen dieser berühmten niederländischen Stecher würdig Stand und erfreut sich in der Heimat wie in der Fremde großer Anerkennung. Die Königin Christine von Schweden ernennt ihn 1650 zu ihrem Hofkupferstecher; 1655 finden wir den Künstler in Kopenhagen, beschäftigt mit dem vortrefflichen Porträt des Königs Friedrichs III. von Dänemark, endlich, nach mehrjährigem Aufenthalt in Amsterdam (1655—1657), in Hamburg und in Danzig, wo er die letzte Zeit seines Lebens in Zurückgezogenheit verbracht zu haben scheint. Schon während der zweiten Hälfte der sechziger Jahre liefert sein Stichel fast nur untergeordnete Blätter: Vorlagen für Goldschmiede, Büchertitel u. dgl. Falcks letzter datierter Stich ist der Titel zu „P. Alphonsi Roderici S. J. Übungen christlicher Tugenden" (Köln 1666). Das Gesamturteil über die Wirksamkeit des Meisters hat ihn in erster Linie als Porträtstecher von Rang zu bezeichnen. Er steht in diesem Betracht seinen holländischen Rivalen kaum nach, sowohl an Solidität der Zeichnung als an Brillanz der Technik, die eine feste wohlgeschulte Hand verrät. Am nächsten verwandt ist dieselbe der Stechweise des Corn. Visscher. Unter den in jüngeren Jahren entstandenen Porträtstichen Falcks zeigen z. B. die Brustbilder Ludwigs XIII. von Frankreich (Bl. 259) und seiner Gemahlin Anna (Bl. 209), beide nach Justus v. Egmont, in der zarten und glänzenden Behandlung der Köpfe wie des mit Emblemen reich verzierten Rahmenwerks den Künstler bereits im Besitze voller Meisterschaft. Aus der schwedischen Zeit sind besonders die vier Porträts der Königin Christine (Bl. 221—224) interessant. Sie geben die dargestellte in den verschiedensten Auffassungen, ganz schlicht, als reizendes Weib, mit der Königskrone, endlich als Beschützerin der Künste und Wissen-

*) Jeremias Falck, sein Leben und seine Werke. Herausgegeben von J. C. Block. Danzig, Hinstorff. 1890. 8.

**) Die beiden entsprechenden Blätter von W. Hondius finden sich verzeichnet bei J. C. Block, Das Kupferstich-Werk des W. Hondius, Danzig 1891, Nr. 8 u. 9.

schaften, im Kostüm der Pallas, Lorbeer und Eule zu ihren Seiten. Diesen Stich (Bl. 221) reproduziert unsere Tafel. In die reifste Zeit des Künstlers fallen endlich die zahlreichen Bildnisse polnischer Persönlichkeiten, des Hofes, des Adels, der Geistlichkeit und Gelehrtenwelt, darunter auch das des Nik. Kopernikus*). Wie sich Falck in seinen achtzehn Beiträgen zu der Publikation des Cabinet de Reynst als ein stecherisches Talent erweist, welches den Meistern der strengen Form wie den Koloristen und Naturalisten gleich gewachsen ist, so versuchte er sich ausnahmsweise auch als Holzschnittzeichner und Radierer. Sein ganzes Werk umfaßt nahezu fünfhundert Blätter.

2. Die Radierung von Elsheimer bis auf Roos.

Bei der Verbindung Deutschlands mit den Niederlanden auf dem Gebiete des Kupferstichs war unser Vaterland entschieden der empfangende Teil. Im Felde der Radierung liegt die Sache anders. Da hatte das Schicksal uns eine Künstlerkraft beschert, die als ein ganz echtes Stück malerischer Phantasie gerade nach der eigenartig stärksten Seite der Niederländer hin, auf das natursinnige, stimmungsvolle Holland, als Bahnbrecher wirken sollte.

Es ist Adam Elsheimer (1578— c. 1620), der Frankfurter Schneiderssohn, der liebenswürdige Meister jener melodisch gestimmten malerischen Idyllen von winzigen Dimensionen, aber großem Stil, der Vorläufer eines Rembrandt in goldiger Farbenglut und poesievollem Helldunkel. Sein ganzes Wesen, das ernst und hingebend an der Natur hing, war für den Radierer wie geschaffen. Denn die Nadel gestattet den raschesten und unmittelbarsten Verkehr mit der Wirklichkeit. Die Ätzung aber giebt dem so gewonnenen Umrisse den malerischen Reiz, ist gleichsam das Echo der den Künstler beseelenden Stimmung und Auffassung.

Elsheimers Radierungen**) sind gering an Zahl und auch in den reichsten Sammlungen in guten Drucken sehr selten. Seine Handhabung der Nadel ist zart und geistreich, in der Ausführung bald höchst sauber und fleißig, bald nur flüchtig skizzierend, wie auch die Bilder des Künstlers dieses Doppelantlitz zeigen. In einem Briefe an Peter van Veen v. 19. Juli 1621 spricht Rubens von einer weißen Masse, mit welcher Ad. Elsheimer die Kupferplatten überzogen habe, um dann darauf zu radieren (Rosenberg, Rubensbriefe, S. 62 ff.) Leider erfahren wir aus dem Schreiben über die Technik nichts Näheres. Das einzige echt bezeichnete Blatt von Elsheimer ist der „Heil. Joseph mit dem Christusknaben“ (N. 1), nahezu übereinstimmend mit dem Bildchen gleichen Gegenstandes im Besitze des Earl of Leconfield zu Petworth, ein Nachtstück, besonders geeignet für seine malerisch freie, stimmungsvolle Behandlungs-

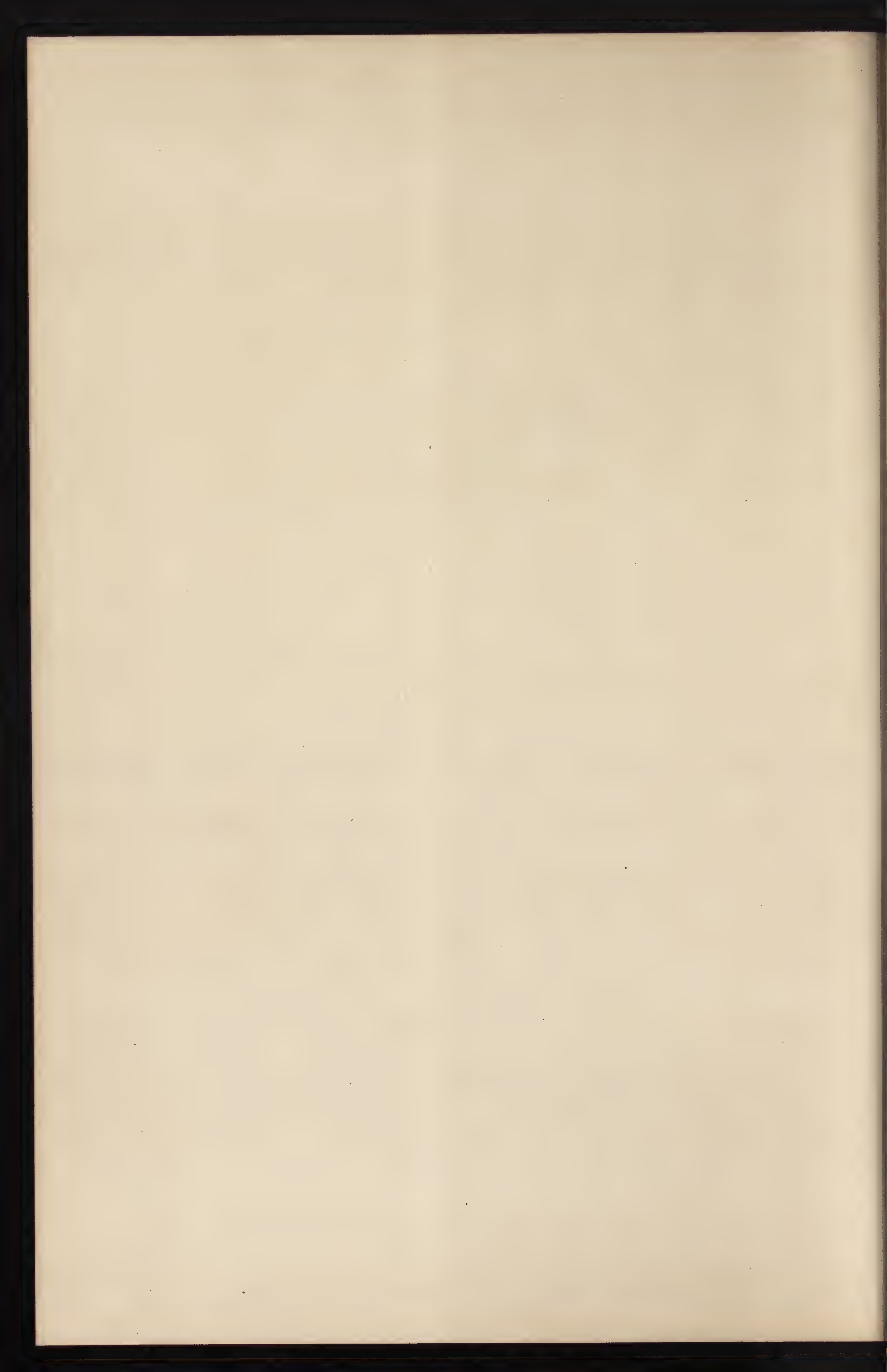
*) Falck hat sich auf mehreren seiner Blätter als „Polonus“ bezeichnet, auf einigen in Stockholm entstandenen Stichen wieder „Sueciae Calcographus“, auf anderen dagegen „Gedanensis“ (Danziger). Auf seine polnische oder schwedische Abstammung darf aus den ersten beiden Bezeichnungsarten nicht geschlossen werden.

**) Nagler, Monogrammisten, I, 257 ff.; W. Bode, Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. I, 5, und 245 ff. und Studien zur Gesch. d. holländ. Malerei, S. 272 und 308 ff., wo die ältere Litteratur eingehend behandelt wird.



Königin Christine von Schweden als Pallas Athene.

Kupferstich von Jeremias Falck. (Wien; Albertina.)



weise. Das Blättchen trägt die Bezeichnung: Æ l h. f. — Mehrmals erscheint der von Elsheimer wiederholt gemalte „Junge Tobias mit dem Engel" unter seinen Radierungen. Doch ist nur das kräftig, aber flüchtig behandelte und verätzte Blatt in Querformat (N. 2) von zweifelloser Echtheit. — Dann kommen eine Anzahl reizender kleiner Landschaften mit mythologischen Figuren (Satyrn, Nymphen u. s. w.) auch unter den radierten Darstellungen des Meisters, wie unter seinen Gemälden, vor (Nr. 4—7). Sie fanden schon in damaliger Zeit besonders warme Anerkennung. W. Hollar hat zwei der Blätter im Gegensinn kopiert. — Die größte und hervorragendste Radierung Elsheimers ist der nur in einem einzigen Abdruck erhaltene „Reitknecht", in der Sammlung Friedrich August II. zu Dresden (N. 8). „Die einfache, energische Behandlung in paralleler Strichlage giebt dem Blatte einen ganz eigentümlichen Charakter. Deutlich erkennt man hier in der Auffassung wie in der technischen Behandlung das Vorbild für Peter de Laar" (Bode). Wir geben von dem „Reitknecht" in unserer Abb. 99 eine etwas verkleinerte Reproduktion.

Wenn demnach verschiedene Fäden sich von Elsheimers Kunst zu den Holländern hinüberspinnen, so steht derselbe hingegen unter den Meistern seiner Heimat ohne jede namhafte Nachfolge da. Sein Landsmann Philipp Uffenbach (c. 1570—c. 1637), der ihm in der Malerei den ersten Unterricht erteilte und seinerseits wieder von dem begabteren Schüler in manchen Stücken beeinflußt wurde, hat etwa ein Dutzend radierte Blätter hinterlassen (Andresen, Pr.-Gr. IV, 317 ff.), von denen einige nicht ohne malerischen Reiz sind. So z. B. die kleine auf dem Halbmonde knieende Madonna mit dem Kinde (A. 3), unten mit nur leicht skizzierter Landschaft, ein Blatt, das durch den stehengebliebenen Grat die Wirkung einer getuschten Zeichnung macht. Im ganzen ist jedoch das radierte Werk Uffenbachs von keinem hohen Wert und verrät vielfach die noch ungeübte Hand. — Überblickt man die übrigen deutschen Radierer der Zeit, so macht sich auf diesem Gebiete die allgemeine Lage der Dinge mit besonderem Nachdrucke fühlbar. Nicht jedem war es vergönnt, vor dem Kriegslärm und den Greueln der Verwüstung, welche Deutschland heimsuchten, mit Elsheimer in die feierliche Einsamkeit der römischen Campagna zu flüchten und eine innere poetische Welt sich aufzubauen. Die Künstler sahen sich auf das Verlangen des Publikums nach Schilderungen der kriegerischen Ereignisse, nach Bildern von Festspielen, Jagden und sonstigen höfischen Begebenheiten, von interessanten Persönlichkeiten und Örtlichkeiten angewiesen. Zugleich mit der Ruhmgier zog die Neugierde durch das Land; mehr und mehr erweiterte sich der Gesichtskreis der Masse; auch die gelehrte Welt erhob gesteigerte Ansprüche; dazu kam das Illustrationswesen der allgemeinen Buchlitteratur weltlichen und religiösen Inhalts: allen diesen realistischen, mehr stofflichen als künstlerischen Anforderungen hatte die Ätzkunst mit zu genügen. Die Durchschnittserzeugnisse der deutschen Radierer des siebzehnten Jahrhunderts werden daher dem Kulturhistoriker ein tiefer gehendes Interesse erwecken, als es der kunstgeschichtliche Betrachter ihnen abzugewinnen vermag. Dahin gehören vor allem die Werke eines J. von der Heyden (c. 1570—1640), der u. a. die Porträts der Helden des dreißigjährigen Krieges ätzte,*) ferner die eines Hans Wechter (um 1600)

*) Gwinner, a. a. O. S. 132 ff.

und Gabriel Weyer (1580—1640), eines Andreas Bretschneider (geb. 1578) und Johann Faber (um 1610), eines Johann Mathias Kager (1566—1634) und Hans Ulrich Franck (1603—1680). Ein charakteristisches Beispiel der damaligen Buchillustration mythologischen Genres bieten die Radierungen des von Augsburg nach



99. Der Reitknecht. Radierung von A. Elsheimer.
(Dresden; Sammlung Friedrich August II.)

Wien übergesiedelten Johann Wilhelm Baur (c. 1600 — c. 1642) zu „Des vortrefflichen lateinischen Poeten P. Ovidii Nasonis XV Verwandlungsbüchern"; sie stehen auf der Höhe einer Provinzopernbühne; nur hin und wieder ist der Anblick erträglich wegen eines hübschen Stückes Architektur oder Landschaft. Darin macht sich der Eindruck fühlbar, den die großartige Natur und Kunst Italiens auf den Meister

ausübten. Baur*) war ein Schüler des Straßburger Miniaturmalers und Radierers Friedrich Brentel, kam aber früh nach dem Süden und hat dort u. a. elf figurenreiche und lebendig bewegte Darstellungen zu des Jesuiten Strada Geschichtswerk „De bello Belgico“ radiert. Auch mehrere größere Blätter lieferte er, die leicht vorgeätzt und dann mit dem Grabstichel nachgearbeitet sind. In allem zeigt sich nur ein äußerliches Geschick. Bisweilen meint man Callots Einfluß zu spüren. — Auch an den Werken der drei berühmtesten und fruchtbarsten deutschen Radierer jener Zeit, Merian, Sandrart und Hollar, haftet unser Blick vorwiegend mit gegenständlichem Interesse. Nur Hollar greift in einzelnen seltenen Fällen über diese Sphäre hinaus, ohne jedoch die seelische Tiefe und den Adel Elsheimers zu erreichen.

Matthäus Merian d. Ä. (1593—1650) hieß bei seinen Altersgenossen die „Leuchte der deutschen Kunst“, und auch in unserer Zeit ist der Glanz seines Namens noch nicht verloschen. Merian war in Basel geboren, siedelte aber noch in jungen Jahren (c. 1624) nach Frankfurt über und wurde der Gründer einer durch mehrere treffliche Meister vertretenen dortigen Künstlerfamilie**). Nachdem ihm der geschickte Züricher Maler und Radierer Dietrich Meyer den ersten Unterricht erteilt, kam Merian zunächst nach Paris und in Beziehungen mit Jacques Callot, die für seine künstlerische Bildung fördersam wurden. 1617 finden wir ihn in Stuttgart, um verschiedene Festlichkeiten für den Hof, darunter ein Bild des bei der Geburt des Prinzen Friedrich am 17. März 1616 im Lustgarten abgebrannten Feuerwerks, in Kupfer zu ätzen; dann in Frankfurt, wo die Verbindung mit der von den Niederlanden dort eingewanderten Künstlerfamilie de Bry für sein Leben entscheidend ward. Er heiratete die Tochter des Johann Theodor de Bry (1561—1623), der in Frankfurt als Kupferstecher und Verleger von Stichen und illustrierten Büchern thätig war, und übernahm darauf, nach kurzem Aufenthalt in seiner Heimat, nach dem Tode des Schwiegervaters gemeinsam mit seinem Schwager Wilhelm Fetzer dessen Kunst- und Verlagsgeschäft. Aus diesem Betriebe sind die großen topographischen, geschichtlichen und sonstigen Illustrationswerke hervorgegangen, welchen Merian vorzugsweise seinen Ruhm verdankt: zunächst die „Biblischen Figuren“ (150 Blätter, anfangs ohne Text, dann 1625 mit Versen bei Laz. Zetzner in Straßburg, endlich 1630 mit dem vollständigen Bibeltext erschienen), ferner die Abbildungen zu Gottfrieds Chronik, das Theatrum Europäum, endlich die Zeillerschen Topographieen. Letztere allein enthalten über 2000 Kupfertafeln und bilden zusammen mit den nach M. Merians Ableben erschienenen Abteilungen 30 Bände. Es ist erklärlich, daß bei einer so ins Massenhafte getriebenen Produktion die Kunst nur als handwerkliche Geschicklichkeit zur Geltung kommen konnte. Von diesem Standpunkte betrachtet, erregt sie jedoch unsere Bewunderung. Die Blätter Merians, von denen wir in Abb. 100 ein Beispiel geben, sind sämtlich Radierungen, und zwar soll er sie auf einem neuen, von seinem Züricher Lehrer Dietrich Meyer erfundenen Ätzgrund ausgeführt haben, welcher der leichten und schnellen Arbeit besonders günstig war. Merian blieb dem Lehrer dafür stets dankbar verpflichtet und nahm seine beiden Söhne, Rudolf Theodor und Konrad Meyer bei sich als Gehilfen

*) W. v. Seidlitz, in Jul. Meyers Allg. Künstler-Lex. III, 152 ff.
**) Ph. Fr. Gwinner, a. a. O. S. 145 ff.

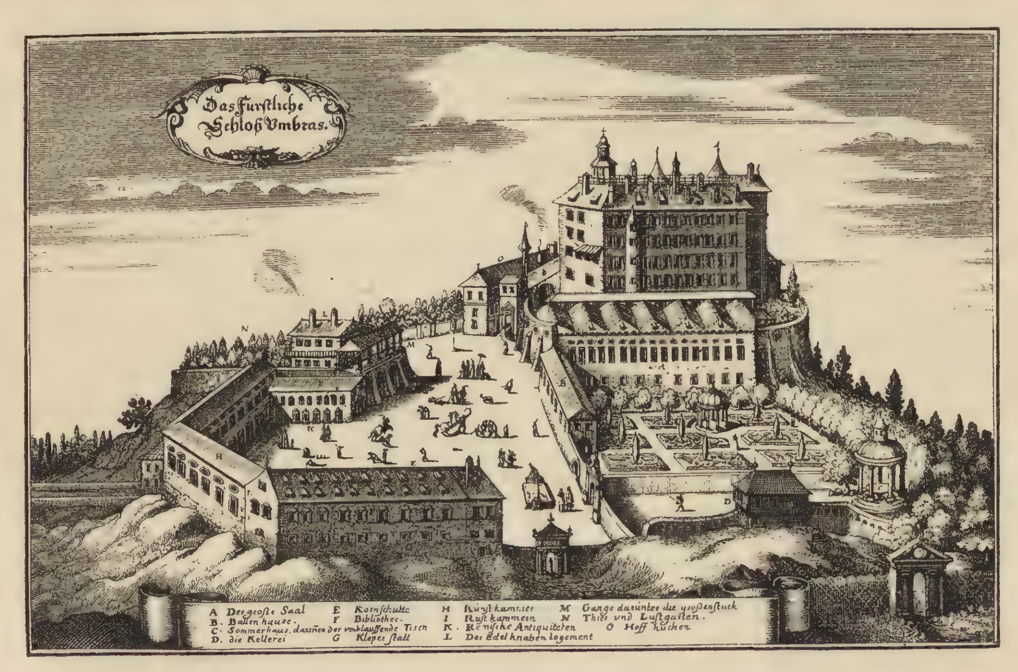
auf. In den Darstellungen höherer Gattung, z. B. den Bibelbildern Merians, haben die zarten, bisweilen mit gemütlicher Phantastik aufgefaßten landschaftlichen Hintergründe und die mit besonderer Sorgfalt behandelten Architekturen den höchsten Reiz. Man kann darüber den konventionellen Stil der Figuren ganz vergessen. Mit großem Geschick und sicherem Wissen ist namentlich die Perspektive gehandhabt. Er hat durch seine zahlreichen Abbildungen von Städten und altertümlichen Bauwerken, welche inzwischen stark verändert, vielfach bis auf spärliche Überreste ganz verschwunden sind, der Kunst und Wissenschaft unschätzbare Dienste geleistet. Nicht selten giebt Merian die Bilder der Städte in Verbindung mit den in deren Umgebungen gelieferten Schlachten des Dreißigjährigen Krieges, den Großthaten Gustav Adolfs, Tillys u. s. w. und verleiht hierdurch den Blättern auch ein außerordentliches kriegsgeschichtliches Interesse. Wer sich über den Entwickelungsgang und die Fortschritte dieser topographischen Darstellungen und Prospekte seit dem fünfzehnten Jahrhundert orientieren will, braucht nur die Holzschnitte in Breidenbachs Reisewerk, z. B. dessen große Ansicht von Venedig, mit Merians entsprechenden Radierungen zu vergleichen. Mit ganz besonderer Liebe förderte Merian die Topographie der Stadt Frankfurt. Er lieferte eine ganze Reihe von großen Plänen und Ansichten derselben, deren frühester, aus drei Blättern bestehender (10" h. und 44 1/2" l.) wohl noch vor d. J. 1619 erschienen ist; ein zweiter, aus vier Blättern, datiert in erster Ausgabe von 1628 und wurde bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein mit verschiedenen Umänderungen wieder abgedruckt. Unter Merians übrigen größeren Blättern mehr landschaftlichen Charakters möge noch die prächtige Ansicht des Heidelberger Schlosses nach Jacques Fouquières hervorgehoben sein. — Zwei Söhne und eine Tochter des Meisters, Matthäus d. J., Kaspar und Maria Sibylla Merian, setzten die Kunst und das Geschäft des Vaters fort, vornehmlich der erstere (1621—1687) mit großem Geschick und Erfolg. Er lieferte zu den Topographieen und zum Theatrum Europäum zahlreiche Beiträge und war auch sonst als Kupferstecher thätig (Gwinner, a. a. O. S. 158 ff.).

Neben den Merians beansprucht die Familie von Sandrart unter den edlen kunstübenden Geschlechtern Frankfurts in jener Zeit ein lebhaftes Interesse. Joachim von Sandrart (1606—1688), der Verfasser der „Teutschen Academie" (1675—79), erscheint uns in dem Lebensbilde, das er im ersten Bande dieses „Deutschen Vasari" von sich entworfen hat*) und in seinen zahlreichen, von der mannigfachsten Begabung zeugenden Werken und Publikationen als ein rechtes Kind jener gärenden und wild bewegten Zeit. Dürfen wir an seine Malerbiographieen auch nicht den kritischen Maßstab der Gegenwart legen, so lebt in ihnen doch ein höchst wertvolles Vermächtnis eigener Anschauung und Erinnerung fort. Es ist der Bildnismaler Sandrart, ins Litterarische übersetzt. Dazu gesellt sich die reiche Bildung des vornehmen, begüterten, weit gereisten Mannes, des Kenners der Antike wie der großen Meisterwerke venetianischer und niederländischer Kunst. Sandrart hat, von der „Teutschen Academie" abgesehen, vierzehn größere und kleinere Publikationen gelehrten Inhalts, zur römischen Altertumskunde, Proportionslehre, Zeichenkunst u. s. w. hinterlassen, welche mit Kupfern

---

*) Vergl. Andresen, Deutsch. P.-Gr. V, S. 127 ff.

nach seinen Entwürfen illustriert sind. Auch mehrere Radierungen von seiner Hand besitzen wir, von denen die Flora nach Tizian (A. 1) die bemerkenswerteste ist. — Unter den übrigen Mitgliedern der Familie sei noch des Neffen Joachims, Jakob von Sandrart (1630—1708), in Kürze gedacht. Er erhielt seine künstlerische Ausbildung vorzugsweise durch niederländische Meister und war seit 1656 in Nürnberg ansässig, wo er namentlich im Porträtfach eine außerordentlich fruchtbare Thätigkeit entwickelte. „Von seinen Kupferstichen findet man zuweilen Abdrücke in mehreren



100. Schloß Ambras. Radierung von M. Merian d. Ä.

Farben“ (Gwinner, a. a. O., Zusätze, S. 114). Er stach u. a. nach eigener Zeichnung das Porträt seines berühmten Oheims Joachim von Sandrart, und zwar in sehr lebendiger, wirkungsvoller Weise, mit besonders feiner Durchbildung des edlen, ernstblickenden Kopfes.

In dem hier geschilderten Zusammenhange findet nun auch Wenzel Hollar (1607—1677), als das Haupt der Radierer dieser kosmopolischen Richtung, seinen Platz*). Er übertrifft alle bisher Genannten an Fruchtbarkeit; das Verzeichnis seiner Werke beläuft sich auf rund 3000 Nummern; auf jede Woche seiner durch 52 Jahre fortgesetzten Kunstthätigkeit entfällt mehr als eine Platte. Nicht minder staunenswert als die Zahl ist die Mannigfaltigkeit der von ihm behandelten Gegenstände; sie umfassen so ziemlich den ganzen Kreis des Darstellbaren: biblische, mythologische und histörische Stoffe, Illustrationen zu den Dichtern der alten und der neuen Zeit, Bildnisse der merkwürdigsten Persönlichkeiten nach den besten Malern jener

*) G. Vertue, A description of the works of W. Hollar. London 1745. 2. ed. 1759. 4; G. Parthey, W. Hollar. Beschreibendes Verzeichnis seiner Kupferstiche. Berlin 1853. 8; Gottfr. Kinkel, Mosaik zur Kunstgeschichte, Berlin 1876, S. 418 ff.

Epoche, ferner Trachtenbilder, Köpfe schöner Frauen, Ansichten, Stadtpläne und Karten, die er selbst auf seinen Reisen aufgenommen, Seestücke und Jagden, Tiere und Stillleben, Gemälde und Zeichnungen großer Meister, Kirchen und Klöster, Grabmäler, Wappen und Siegel, Münzen, Waffen, Gefäße, Schmetterlinge und Muscheln, Verzierungen, Anfangsbuchstaben u. s. w.

Wenn wir Hollar zur deutschen Kunst rechnen, so geschieht es nur deshalb, weil er M. Merians d. Ä. Schüler war. Im übrigen hat er kaum zehn Jahre seines Lebens auf deutschem Boden zugebracht und gehört auch weder durch die Geburt noch durch den Stil seiner Werke Deutschland an. Er stammt aus einer adligen böhmischen Familie, die in der Neustadt von Prag ansässig war, und hat dort auch seine künstlerische Thätigkeit begonnen. Es war zur Zeit der glänzenden Rudolfinischen Hofhaltung, die eine Fülle von Kunst- und Naturwundern jeder Art und Künstler aus aller Herren Ländern, Maler und Stecher, um die Person des Monarchen versammelte. Dürer, der Lieblingsmeister des Kaisers Rudolf II., bot dem jungen Hollar die erwünschten Vorbilder für seine Kunst: er kopierte 1625 und 1626 zwei seiner gestochenen Madonnen (Parthey, 132. 132. a), dann die Fortuna von Aldegrever (P. 457) und 1627 eine Heil. Familie von Jos. Heinz (P. 133). Damit war die erste, noch mehr dilettantische Studienzeit abgeschlossen. Es folgte nun der eigentliche Lehrgang bei M. Merian. Noch im Jahre 1627 ist Hollar nach Deutschland abgereist und hat hier durch den Frankfurter Meister die Richtung für sein Leben empfangen. Es entstanden seine ersten Stadtprospekte und Architekturen aus schwäbischen und rheinischen Gegenden, wie die Ansicht des Straßburger Münsters und der berühmten Uhr (P. 893), Gelegenheitsbildchen, wie der gezähmte Elefant (P. 2119), und zahllose kleine Veduten in Merianscher Art, nur mit mehr Geist behandelt als dessen Blätter und besonders in den Hintergründen von außerordentlicher Zartheit. Epochemachend für Hollar wurde sodann seine Bekanntschaft mit dem größten englischen Kunstfreunde und Sammler der Zeit, dem Grafen Arundel. Er reiste mit ihm u. a. nach Österreich, wo das große Panorama von Hollars Vaterstadt entstand, welches der Künstler 1649 zu Antwerpen in drei großen Stichen (zusammen $3^1/_2$ Fuß breit) veröffentlichte; er stach Arundels kostbare Sammlungen von Gemälden und Zeichnungen. Ein Brueghel aus der Galerie Arundels ist der Gegenstand der in unserer Abb. 101 reproduzierten Radierung. Das bewegte Reiseleben, der Weltverkehr von London und Antwerpen, wo er Jahre verbrachte, führten ihm das ungeheure Anschauungsmaterial an Aufnahmen von Land und Leuten, Trachten und Naturgegenständen zu, welches sich in seinen Tausenden von kleinen Blättern vor uns ausbreitet. Unter seinen reizenden Frauenbildnissen sei besonders das anmutige Porträt der gefeierten Margarethe Lemon nach van Dyck (P. 1456) hervorgehoben. 1643 vereinigte er eine Menge Stiche mit weiblichen Trachtenbildern unter dem Titel „Theatrum mulierum“ zu einer Galerie von Modefiguren (P. 1804—1907), in welcher die Frauen des höheren, mittleren und dienenden Standes aller möglichen Länder in ihren Nationalkostümen erscheinen. Seine letzten Jahre verbrachte Hollar in London, vornehmlich mit der Illustration von Büchern durch seine kleinen Radierungen beschäftigt. Obwohl demnach auch sein Betrieb der Kunst ins Massenhafte sich steigert und ans Handwerk streift, verbindet sich doch in seiner Persönlichkeit nie der Künstler mit dem Händler, wie bei Merian

und Anderen. Das erhielt seinem Schaffen die solide Grundlage, den idealen Zug. Seine Arbeit ist nie flüchtig, sie versteigt sich im Gegenteil mehrfach zu fast übertriebener Detailierung. So vor allem in dem berühmten großen Hauptblatte mit dem Abendmahlskelch nach A. Mantegna (P. 2643) und in der schönen Radierung des Domes von Antwerpen (P. 824). Nur einige Gelegenheitsarbeiten der letzten Zeit sind in der Qualität gering, ohne Zweifel infolge der schon geschwächten Hand des greisen Künstlers. Seine Technik war fast ausschließlich die Radierung; zur letzten Vollendung bediente er sich häufig bei den kleineren Blättern der kalten Nadel, bei den größeren des Grabstichels. Der Kinderkopf nach Sadeler (P. 1640) ist ganz



Brughel pinxit. *W: Hollar fecit, ex Collectione Arundeliana, 1650*

101. Der Angler. Radierung von Wenzel Hollar.

mit der kalten Nadel ausgeführt. Für größere figürliche Darstellungen erweist sich Hollars Technik am wenigsten geeignet. Seine Stärke liegt in den Landschaften, besonders in den landschaftlichen Fernen und Gründen. Als Virtuos zeigt sich Hollar im rein Stofflichen, besonders in der Wiedergabe von Oberflächen, welche aus lauter kleinen, bestimmt erkennbaren Teilen bestehen, wie das Gefieder der Vögel, der Pelz des toten Getiers. Die drei vielbewunderten Katzenköpfe (P. 2108—2110) und die Folge der acht Muffe (P. 1945—1952) sind dafür die glänzendsten Belege. Unter den Meistern der verschiedensten Schulen, deren Werke Hollar nachbildete, scheint er für Holbein und Elsheimer eine besondere Vorliebe gehabt zu haben. Und letzteren radierte er nicht nur häufig, sondern bisweilen auch mit Verständnis für seinen malerischen Wert. Unter Elsheimers Führung wird der Vedutenzeichner zum Poeten.

Am Schlusse des 17. Jahrhunderts lenken die deutsche Radierung wie der deutsche Kupferstich ganz in die niederländischen Bahnen ein. Während einige Nürnberger und

schweizer Künstler, wie Georg Strauch (1613—1675), Johann Karl von Thill (1624—1676), Johann Philipp Lembke (1631—1713), Johann Franz Ermels (1641—1693), Felix Meyer (1653—1713), der Danziger Daniel Schultz (c. 1620—1686), die beiden Weimarer Christoph und Christian Richter nebst vielen anderen, von denen Andresens Verzeichnis (P. Gr. V, 105 ff.) Rechenschaft giebt, sich zu der deutschen Weise halten, treten bei einer zweiten Gruppe von Radierern die holländischen Vorbilder deutlich zu Tage. Der Königsberger Michael Willmann (1630—1706) liefert Radierungen im Stile Rembrandts; der Hamburger Mathias Scheits (1640— c. 1700) radiert kleine Genreszenen, trinkende Bauern, Rommelpotspieler u. dergl. in der Weise des Ostade; die Tiermalerfamilie Roos lehnt sich an Adr. de Bye, Dujardin und ihresgleichen an. Johann Heinrich Roos (1631—1685), ein geborener Pfälzer, ist das Haupt der Familie. Er stellt meistens Gruppen ruhender Tiere in landschaftlicher Umgebung dar, bald ganz naturalistisch, bald mit Beigabe von Ruinen, Gebälkstücken, Reliefs u. dergl. Seine Behandlung ist zart und geistreich, mit feiner Unterscheidung des verschiedenen Fells der Tiere, des weichen Vließes der Schafe, des dickhaarigen Esels, der zottigen Ziege. In einzelnen größeren Blättern (z. B. B. 38) erreicht er eine förmliche Bildwirkung; andere sind nur in leichten Umrissen geätzt (Weigel, Suppl. I, S. 20, Nr. 41). Verwandten Charakter zeigen die Radierungen seines Bruders Theodor (1638—1698) und seiner beiden Söhne Johann Melchior (1659—1735) und Philipp Peter Roos (1655—1705). Doch stehen die letzteren, deren Blätter selten sind (B. IV, 295 ff. und 395 ff.), im Geschmack der Zeichnung und auch an technischem Geschick hinter den Arbeiten des Vaters weit zurück.

---

3. Erfindung und erste Meister der Schabkunst.

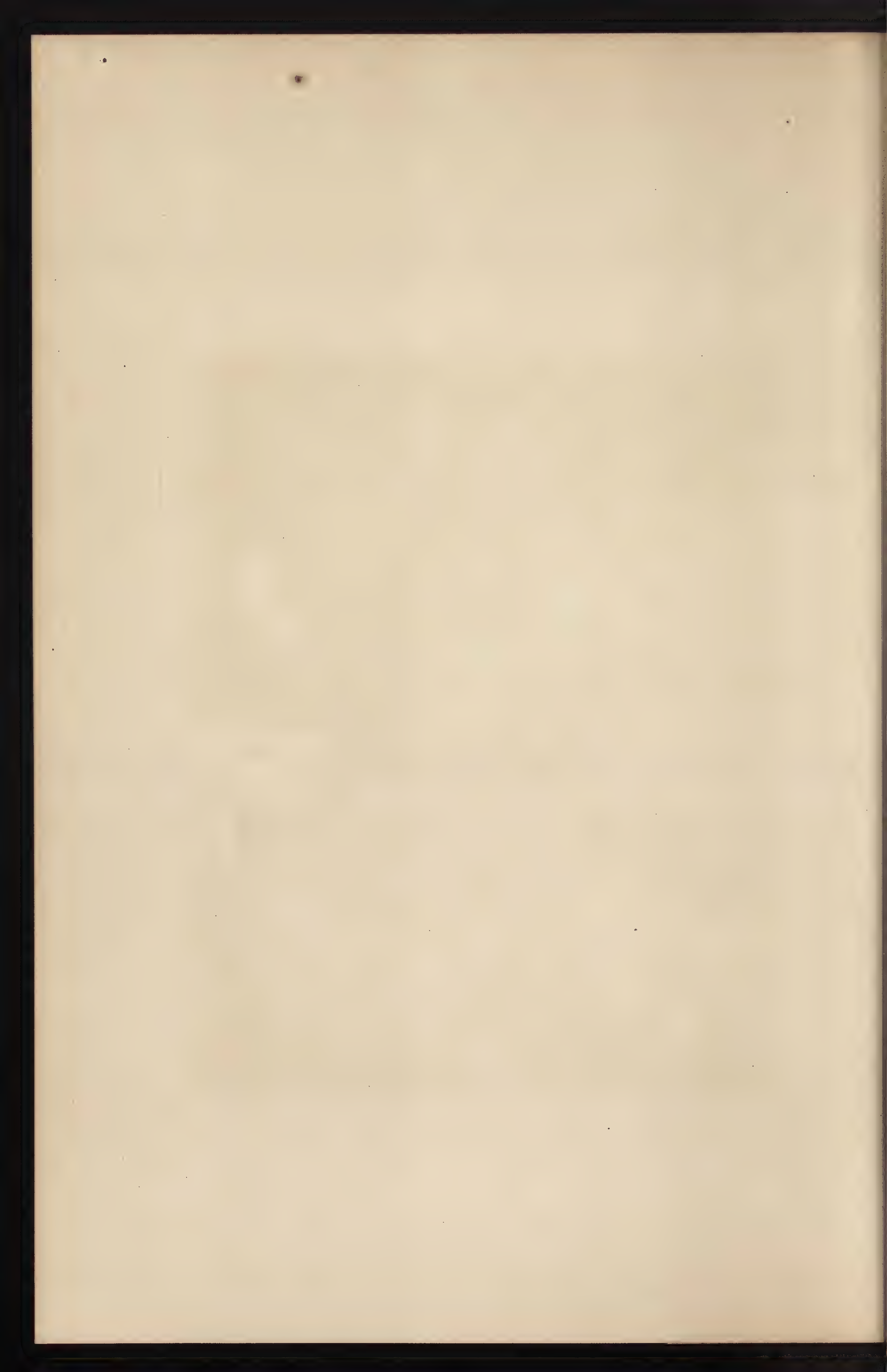
Gewöhnlich wenn die Kunst ihren Höhenpunkt erstiegen hat, sucht sie den Weg zu einem neuen Gipfel durch die Erweiterung ihrer Technik. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts, als in Frankreich und in den Niederlanden die größten Meister der Grabstichelarbeit lebten und die Radierung durch Rembrandt ihre niemals überbotene Ausbildung erreicht hatte, war die Lage der Dinge darnach angethan, um erfinderische Köpfe zum Einschlagen bisher unbekannter Pfade zu reizen. Das poetische Geheimnis der Kunst Rembrandts liegt in dem visionären Hervortreten der Erscheinung aus dem Dunkel in das Licht. Er kleidet nicht, wie der italienische Meister des Helldunkels, die aus dem Licht geborene Gestalt in reizvolle Dämmerung. Die Grundlage seiner Malerei ist der tiefe, dem nordischen Zimmer entstammende Schattenton, den seine Kunst mit warmem Licht durchglüht und aufhellt. Auch unter den Radierungen des großen Meisters und seiner Nachfolger sind diejenigen die reizvollsten und eigentümlichsten, die gleichsam aus dem Schatten in das Licht herausentwickelt sind.

Es lag nahe, diesen Prozeß auf einem anderen, näheren Wege zu erzielen, als es durch die Nadel und das Ätzwasser geschehen kann. Während diese die Schatten in das Kupfer hineinarbeiten müssen, aus denen sich das Licht in seinen zarten Ab-



Eleonora Gonzaga (?). Schabkunstblatt von Ludw. von Siegen.

(Berlin, königl Kupferstichkabinett.)



stufungen entwickeln soll, ist es möglich, gleich von vornherein den Grund ganz dunkel herzustellen und daraus dann die Lichter herauszuheben. Dieses Verfahren ist die Technik der sogenannten Schabkunst oder Schwarzkunst (manière noire, mezzotinto). Dabei wird zunächst die Kupferplatte mit dem wiegenartig geformten und gezahnten Gradierstahl (berceau) in der Weise bearbeitet, daß sie eine gleichmäßig rauhe Oberfläche bekommt, welche beim Abdruck einfach schwarz erscheint. Nach dieser Zurüstung der Platte beginnt auf derselben dann die eigentliche Arbeit des Künstlers. Nachdem letzterer die Zeichnung auf den rauhen Grund gebracht hat, holt er mit dem Schabeisen und dem Polierstahl diejenigen Stellen heraus, welche hell oder im Halbschatten sich darstellen sollen. Die tiefen Schatten bleiben als rauhe Fläche stehen; wo das höchste Licht erscheinen soll, muß die Rauheit ganz entfernt, die Platte wieder in ihrer ursprünglichen Glätte hergestellt sein.

Den Ruhm, diese neue Technik erfunden, dem Grabstichel, der Punze und der Nadel als viertes Instrument den Schaber beigesellt zu haben, gebührt dem aus deutscher Familie 1609 in Utrecht geborenen Maler und Medailleur Ludwig von Siegen.*) Es ist eine deutsche Erfindung, aber im holländischen Geist, eine Technik, die nur mit neuen Mitteln herzustellen sucht, was die großen holländischen Maler und Radierer mit dem Pinsel und der Nadel bewirkt hatten. Also nur ein neuer Beweis für die oben wiederholt betonte Thatsache, daß die deutsche Kunst damals unter dem Zeichen der Niederlande stand. Ludwig von Siegen war, wie viele Erfinder, ein unruhiger Geist, den das bewegte Leben der Zeit hin und her warf, obwohl er aus angesehener und begüterter Familie stammte. Wir finden ihn 1639 in Diensten der Landgräfin Amalie Elisabeth von Hessen in Kassel, zwei Jahre darauf in Amsterdam, wo er längere Zeit geweilt haben muß, dann 1654 als „gewesenen Obristwachtmeister" und später als Untermarschall beim Kurfürsten von Mainz, endlich in den siebziger Jahren als Major beim Herzoge von Wolfenbüttel. Nach 1676 wird er nicht mehr als lebend genannt. Seine Beschäftigung mit der Kunst reicht bis in die Kasseler Zeit zurück; er erteilte dem jungen Landgrafen Wilhelm VI. Unterricht im Zeichnen und machte Versuche in der Medailleurarbeit. Aber zur Schabkunst hat ihn erst der Aufenthalt in Amsterdam geführt, wo damals um die Sonne Rembrandts alle strebenden Geister der germanischen Kunstwelt kreisten. Aus dem Frühling des Jahres 1642 stammt die erste Andeutung über seine Beschäftigung mit dem neuen Verfahren und am 19. August desselben Jahres sendet der Künstler dem jungen Landgrafen, seinem ehemaligen Zögling, das ihm gewidmete erste mittels der Schabkunst hergestellte Blatt, das Brustbild der Mutter desselben. 1643 und 1644 folgten darauf drei weitere Blätter: die Porträts der Eleonora Gonzaga (?), zweiter Gemahlin Kaiser Ferdinands II. (s. unsere Tafel), ferner Wilhelms II. von Oranien und seiner Gemahlin Maria, Tochter König Karls I. von England, sämtlich Brustbilder nach W. v. Honthorst. Dann tritt eine zehnjährige Pause ein. Im Jahre 1654 nimmt der Künstler die Arbeit wieder auf und liefert nach eigener Zeichnung das Brustbild des Kaisers Ferdinand III. und den in einer Höhle knieenden Heil. Bruno, endlich die „Heil.

---

*) L. de Laborde, Histoire de la gravure en manière noire. Paris 1839; J. E. Wessely in Andresens Deutsch. P.-Gr. V, 80 ff.; P. Seidel, Jahrb. d. königl. preuß. Kunstsamml. X, 34 ff.

Familie mit der Brille" nach Annib. Carracci (in der zweiten Abdrucksgattung von 1657 datiert). Während die vier erstgenannten Blätter, aus den vierziger Jahren, die neue Technik noch in der Entwickelung zeigen, so daß man sieht, wie der Künstler neben dem Schabeisen auch der Roulette sich bedient und die Hintergründe mit dem Stichel ausführt, finden wir ihn in den drei späteren Porträts bereits bei der reinen Schabkunst angelangt und können nur bedauern, daß es ihm nicht vergönnt gewesen ist, die Projekte zu verwirklichen, mit denen er sich zur weiteren Vervollkommnung und Verbreitung der Schabmanier trug. Insbesondere war es sein Gedanke, nach dem Porträt des Kaisers Ferdinand III. auch die Bildnisse seiner Familie und der übrigen Fürsten des Reichs zu stechen, nicht aus „Profession" und zu „gemeingewöhnlichem Gewinn", wie er sich ausdrückt, sondern „als ein Teutscher seinem Teutschen Vatterlande und dessen höchsten Häubtern und Potentaten zu Ehren". Aber er fand mit dieser Idee keinen Anklang. Und so verschwindet er schließlich vom Schauplatz, nachdem er jede künstlerische Thätigkeit aufgegeben, und wir wissen nicht einmal, wann und wo er gestorben ist.

Aber sein Werk lebte fort. Zunächst in den Händen vornehmer Dilettanten, welche sei es durch Siegens eigene Mitteilungen, sei es auf anderem Wege Kenntnis von dem Verfahren der Schabkunst erhalten hatten. Der erste derselben war der Kanonikus Theodor Kaspar Freiherr von Fürstenberg (1615—1675), Domkapitular und später Dompropst von Mainz, welchen wir um die Zeit von Siegens dortigem Aufenthalt mit der Schabmanier vertraut finden. Fürstenberg, der auch Dilettant in der Malerei war, verfertigte in der neuen Technik ein Brustbild des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich, welches das Datum 1656 trägt. Denselben kunstsinnigen Fürsten, der damals als Gouverneur der spanischen Niederlande in Brüssel residierte, hatte auch Siegen bereits durch die Widmung der „Heil. Familie" nach Annib. Carracci für sein Verfahren zu erwärmen versucht. Von Fürstenberg besitzen wir noch mehrere andere Blätter (Wessely in Andresens P.-Gr. V, 179 ff.), darunter ein schönes, in gemischter Manier ausgeführtes Brustbild des Markgrafen Friedrich V. von Baden, ein Blatt nach Correggios „Zingarella" (Jul. Meyer, Correggio, S. 481, Nr. 276) und eines mit dem Haupte des Johannes nach dem eigenen Gemälde des Stechers. — Fürstenberg hatte zwei Schüler in der Schabkunst: Johann Friedrich von Elz, Dompropst von Trier (1632—1686) und Johann Jakob Kremer, über dessen Persönlichkeit nichts Näheres bekannt ist. Von Elz rührt ein geschabtes Blatt nach Fürstenberg her, Porträt des Erzbischofs Johann Philipp von Mainz, das eine noch wenig geübte Hand verrät.

Die bei weitem interessanteste Persönlichkeit im Kreise dieser kunstübenden Dilettanten ist der Prinz Rupert von der Pfalz, der Sohn des Winterkönigs (1619—1682). Er hat während des Exils der Eltern in Holland neben der militärischen Erziehung auch eine künstlerische Bildung empfangen, zeichnete und radierte ganz hübsch und scheint, wenn uns Laborde (a. a. O. S. 85) recht berichtet, während seines Aufenthaltes in Brüssel 1654 durch Ludwig von Siegen selbst in die Schabkunst eingeweiht worden zu sein. Während die vier Radierungen, die wir von ihm besitzen, nur leichte, schnell dem Leben abgewonnene Studienblättchen, wohl sämtlich aus Ruperts jungen Jahren sind, umfaßt sein Schabkunstwerk ein reicheres Repertoir

und zeugt von reiferer Kunst; es sind darunter Blätter nach deutschen und fremden Meistern (Merian, Spagnoletto), Bildnisse, Studienblätter u. a., einige von weicher, malerisch fein empfundener Durchbildung (Wessely a. a. O. V, 95 ff.). Aber kunstgeschichtlich bedeutsamer als durch sein eigenes künstlerisches Wirken erscheint Prinz Rupert durch seine Verbindung mit Wallerant Vaillant, dem ausgezeichneten flandrischen Meister, dem er die Technik der Schabkunst mitgeteilt hat. Vaillant soll dem Prinzen die Platten mit der Wiege vorgearbeitet und dieser ihm dafür zum Dank die weiteren Prozeduren gezeigt haben. Wie Vaillant dazu gekommen ist, unter das von ihm geschabte Bildnis des Prinzen die Worte: „Prins Robbert, Vinder van de Swarte Prent Konst“ zu setzen, das wissen wir nicht. So viel aber steht fest, daß erst durch diesen Übergang der bis dahin von Dilettanten geübten Technik in die Hände eines wahren Künstlers deren Fortbestand gesichert und ihre spätere glänzende Entwickelung ermöglicht worden ist. Was Wallerant Vaillant und seine niederländischen Zeitgenossen, ein P. v. Somer, Jan Verkolje, Gole u. a. im siebzehnten Jahrhundert vorbereiteten, das wurde dann von den Engländern, vor allem von James Mac Ardell und Richard Earlom, ein Jahrhundert später zum Abschluß gebracht.

In Deutschland fand das von Ludwig von Siegen gepflanzte Reis zunächst wenig Pflege. Von dem vorzüglichen schlesischen Eisenschneider Gottfried Leygebe (1630—1683) besitzen wir einen unbeholfenen Versuch in Schabmanier, das Bildnis seines Kunstgenossen Georg Pfründ (Andresen a. a. O. V, 186, 1). Am erfreulichsten sind noch die Arbeiten der Bildnismaler in der neuen Technik, z. B. die des Jodokus Bickart in Mainz, des in Köln und Kassel nachweisbaren Herm. Heinrich Quiter, des Augsburgers Georg Andreas Wolffgang, des Benjamin Block, Martin Dichtel, Joh. Friedrich Leonart, endlich der Nürnberger Andr. Paul Multz, Michael und Georg Fenitzer. Doch erheben sich auch diese selten über das von dem Erfinder erreichte Niveau, sind nur als Inkunabeln der Technik, nicht wegen ihrer künstlerischen Eigenschaften beachtenswert. Einen Aufschwung hat die deutsche Schabkunst erst im achtzehnten Jahrhundert besonders von Wien aus genommen, seit man die niederländischen und vollends die englischen Meisterwerke dieser Kunst sich zu Vorbildern wählte und der Schabmanier sowohl bei Galeriewerken als auch im Bildnisfach mehr Beachtung schenkte.

---

4. Die französische und englische Propaganda.

Das achtzehnte Jahrhundert wird in der Seele jedes Deutschen ewig unvergessen bleiben als das Zeitalter des Erwachens unserer modernen nationalen Kultur. Nicht nur in Dichtkunst und Philosophie, sondern auch in den bildenden und vervielfältigenden Künsten hat das damals wieder zu sich selbst gelangte Bürgertum zu der hohen und freien Weltstellung Deutschlands in unserer Zeit den Grund gelegt.

Aber aller Stolz auf das eigene Verdienst soll den Dankeszoll nicht aus dem Gedächtnis tilgen, welchen wir Frankreich und England schuldig sind. An jenen großen Bildungskämpfen, welche die Neuzeit einleiteten, haben alle drei führenden Nationen

gemeinsam Teil. Zu Newton und Locke traten Voltaire und Montesquieu, Diderot und Rousseau; zu diesen gesellten sich Kant und Lessing, Winckelmann und Goethe. Das Verdienst kann schwer abgewogen werden: dort standen die Führer, die Bahnbrecher, hier die Fahnenträger, die Vollender! Und was die Kunstwelt insbesondere betrifft, so darf es jetzt doch wohl als feststehende Thatsache gelten, daß der zum Selbstbewußtsein erwachte junge deutsche Riese niemals bessere Manieren angenommen hätte ohne die Zucht des französischen Lehrers und das gute Beispiel des englischen Vetters.

Es giebt schwerlich einen schlagenderen Beweis hierfür, als gerade unser Betrachtungsstoff ihn liefert. Überall, wohin der Blick auf deutsche Kupferstiche des achtzehnten Jahrhunderts fällt, trifft ihn der Glanz und der Schliff des Grabstichels der Franzosen. Daß in der Schwarzkunst England uns die Muster lieferte, ward eben erst angedeutet. Von dorther kam auch der Anstoß zum Wiederaufleben des Holzschnittes.

Am innigsten war der Zusammenhang zwischen Deutschland und Frankreich auf dem Felde des Kupferstichs. Da kann man sich wirklich fragen, ob nicht die deutschen Hauptmeister der Grabsticheltechnik, die Wille, Schmidt, Schmutzer und ihresgleichen, einfach der französischen Schule zuzurechnen seien. Wenn dies hier trotzdem nicht geschieht, so hat dafür nicht nationale Voreingenommenheit den Ausschlag gegeben, sondern einfach die Erwägung, daß außer der Schule ja doch auch der Stamm und die Natur stets ihre Rechte geltend machen und daß es gerade für den geschichtlichen Betrachter Pflicht ist, das Eigenartige, sei es auch noch so klein und fein, ans Tageslicht zu ziehen.

Fragen wir zuerst nach den Verhältnissen der Berliner Schule, so hatte für diese mit dem Regierungsantritte König Friedrich Wilhelms I. (1713) eine Zeit begonnen, für welche „Schmalhans Küchenmeister war“. Der Monarch war zwar persönlich nicht ohne lebhaftes Kunstinteresse; er zeichnete und malte, sammelte niederländische Bilder, Handzeichnungen alter Meister, darunter hervorragende Blätter deutscher Schule, und ließ sich wiederholt Sendungen von französischen Kupferstichen aus Paris kommen, „vielleicht als Zeichenvorlagen für seine Kinder“, denen er allen diesen nützlichen und bildenden Unterricht erteilen ließ.*) Aber der karge Zuschnitt, welchen Friedrich Wilhelm seiner Hofverwaltung und allen damit in Zusammenhang stehenden Instituten gab, hemmte jede Bewegung. Nur die Bildnismalerei fand noch die alte Eitelkeitsnahrung. Der Hofmaler Antoine Pesne namentlich leistete in diesem Fach und in der historischen Figurenmalerei sehr Anerkennungswertes. Neben dem bereits unter König Friedrich I. von Paris nach Berlin berufenen Koryphäen sei nur noch sein Schüler, der 1711 in Berlin geborene Joachim Martin Falbe, genannt, weil von ihm außer einer Anzahl von Gemälden auch eine ganze Reihe von Radierungen sich erhalten haben.

Den Kupferstich dieser Epoche der Berliner Schule repräsentiert in würdiger Weise der aus Augsburg zugewanderte Johann Georg Wolffgang (1664—1744). Er entstammt jener alten, durch mehrere Generationen hindurch nachweisbaren, ursprünglich sächsischen Künstlerfamilie, welcher wir oben (S. 238 u. 251) bereits wiederholt

*) Paul Seidel, Die Berliner Kunst unter Friedrich Wilhelm I., in der Zeitschr. f. bild. Kunst, XXIII (1888), 185 ff.

begegnet sind. Nachdem er den ersten Unterricht bei seinem Vater, Georg Andreas, genossen und sich dann in Holland weiter ausgebildet hatte, nahm er nach mannigfachen Schicksalen seinen Aufenthalt in Augsburg und half dem Vater dort bei seinen Arbeiten. Über die Berufung Johann Georgs nach Berlin und die Stellung des



102. Porträt M. Dinglingers. Kupferstich von J. G. Wolffgang.

Künstlers am dortigen Hofe sind wir zuerst durch Seidel (a. a. O. S. 196 ff.) quellenmäßig unterrichtet worden. Einige Kopien nach Stichen G. Edelincks, welche Wolffgang in Augsburg angefertigt hatte, sollen die Aufmerksamkeit des Königs auf ihn gelenkt haben. Die Berufung erfolgte 1704, gleichzeitig mit der des Augsburger Schabkünstlers Elias Christoph Heiß, der jedoch später wieder von Berlin fort-

gezogen und 1731 in seiner Vaterstadt Memmingen gestorben ist. Wolffgang blieb dauernd in Berlin und fand dort reichliche Beschäftigung. Zunächst mußte er für den König die Krönungsfeierlichkeit Friedrichs I. und die Trauerceremonie seiner Gemahlin in Kupfer stechen; dann wurde er mit einem Prachtwerk über die pomphaften Leichenfeierlichkeiten Friedrichs I. betraut. Nebenher gingen zahlreiche Bildnisse aus Hof- und Gelehrtenkreisen, meistens nach Pesne, darunter das vortreffliche Porträt des berühmten Dresdener Goldschmieds Melchior Dinglinger, Wolffgangs Hauptblatt, das wir nebenstehend reproduzieren (Abb. 102). Da der Künstler, neben seiner Stellung als Hofkupferstecher, auch Lehrer seines Fachs an der Berliner Akademie war, an welcher Schmidt seine Studien begann, ist es höchst wahrscheinlich, daß er auch dessen Lehrer war. Gewöhnlich wird der Kupferstecher G. P. Busch als solcher genannt. Busch war jedoch ein Stümper, von dem Schmidt nichts mehr lernen konnte; „er arbeitete nur für ihn und verbesserte dessen Platten des Geldverdienstes halber, da Busch eine ausgebreitete Kundschaft besaß, die der junge unbekannte Künstler namentlich während seiner sechsjährigen Dienstzeit als Soldat sich nicht erwerben konnte“ (Seidel).

Als Georg Friedrich Schmidt (1712—1775) vor der Frage stand, welchen Ort er für die Vollendung seiner Studien wählen sollte, da konnte die Entscheidung nur auf Paris fallen*). Nachdem ein Masson und Nanteuil, ein Audran und Dorigny, ein Drevet und Edelinck den Ruhm der dortigen Kupferstecherschule begründet hatten, war dieselbe in der Blüteperiode des Rokoko zum höchsten Stande der Grazie und Zartheit gediehen. Äußerer Glanz und modische Zierlichkeit, dazu eine Technik, die keine Schwierigkeiten kannte und selbst das Gewagteste spielend überwand: das waren die Charaktereigenschaften der Kunst jener Zeit, in welcher ein Boucher und Rigaud, ein Lancret und Pater den Ton angaben. Mit der Pariser Sitte und Tracht ging auch der Geschmack, den diese Künstler vertraten, erobernd durch die ganze Welt. Wer Erfolg haben und in der Gunst der maßgebenden Kreise sich erhalten wollte, der mußte die Pariser Schule durchmachen, die denn auch von allen strebsamen Talenten ohne Unterschied der Nationalität besucht wurde. Schmidt, welcher im J. 1737 Berlin verließ, wählte sich den jüngeren Larmessin zum Lehrer, den Hauptmeister des geschilderten zierlichen, brillanten Stils. Lancret hat ihn bei dem Stecher eingeführt. An ersteren hatte Pesne dem jugendlichen Künstler einen Empfehlungsbrief mitgegeben, den dieser durch einige schon in Berlin nach Lancret gestochene Blätter unterstützen konnte. So war denn bald ein sympathisches Zusammenwirken hergestellt. Schmidt brauchte nur auf dem betretenen Wege fortzufahren, als Larmessin ihm den Antrag machte, ihm bei der Reproduktion von Lancrets galanten Szenen zu den Erzählungen des Lafontaine behilflich zu sein. Man traf dabei ein eigentümliches Abkommen: Schmidt durfte für sich und seine privaten Zwecke die zwölf ersten Abdrucke der von ihm gestochenen Platten mit seinem Namen versehen, die späteren erhielten Larmessins Unterschrift. So war der junge Deutsche gleich zum Substituten seines Lehrers aufgerückt. Da er jedoch von diesem, von der besten Unterweisung abgesehen, keine Entschädigung für seine Arbeiten erhielt, so sah er sich auf Nebenverdienst angewiesen. Er lieferte

*) L. D. Jacoby, Schmidts Werke. Berlin 1815. 8; J. E. Wessely. Georg Friedrich Schmidt. (Krit. Verzeichnisse v. Werken hervorragender Kupferstecher, I) Hamburg 1887. 8.

für das bekannte Porträtwerk des Pariser Kunstverlegers Odieuvre „L'Europe illustre“ (1. Ausg. 1755) zwanzig vortreffliche kleine Bildnisse, die schon seine volle Kraft zeigen. Es sind darunter mehrere weltbekannte Persönlichkeiten, wie Coligny, John Law, Milton, die Marquise de Sevigné, Ninon de Lenclos, Adrienne Lecouvreur u. a. Durch diesen Auftrag bahnte er sich den Weg zu Rigaud, nach welchem einige der Stiche ausgeführt wurden, und erhielt die Erlaubnis, eines seiner Bilder selbständig in größeren Dimensionen stechen zu dürfen. Nach siebenmonatlichem Bestande wurde nun das Verhältnis zu Larmessin gelöst, Schmidt gründete sich ein eigenes Atelier und in diesem entstanden jetzt nacheinander die drei Meisterwerke des Grabstichels, welche seinen Weltruhm begründet haben: 1739 der Graf d'Evreux (W. 54), 1741 der Prälat de Saint Aubin (W. 97) und 1744 der Pierre Mignard (W. 70), sämtlich nach Rigaud. Das letztere ist sein Meisterstück aus der Pariser Zeit und zugleich sein Aufnahmsstück in die dortige Akademie. Er hat es an geistvoller und zugleich glänzender Behandlung niemals übertroffen.

Schon mehrere Jahre vor der Beendigung dieses prächtigen Blattes waren von Berlin aus Anträge an Schmidt ergangen. Knobelsdorf, der im Herbst 1740 nach Paris kam, machte dem Künstler die ersten Äußerungen darüber und 1743 ernannte König Friedrich ihn zu seinem Hofkupferstecher. Es folgt nun die ruhige Berliner Erntezeit. 1744 im September war Schmidt von Paris heimgereist; 1746 trat er in den Ehestand. Es ist zunächst die nun zur höchsten Virtuosität herangereifte Porträtkunst, die ihn reichlich beschäftigt. Das elegante kleine Brustbild Friedrichs II. nach Pesne mit dem Königsmantel über dem Harnisch (W. 42) entsteht 1746; einige Jahre später das von Genien schwebend getragene Brustbild der schönen, früh verstorbenen Baronin von Grapendorf (W. 46), eine von Schmidts zartesten, mit sichtlicher Liebe behandelten Grabstichelarbeiten; dazu eine Reihe gediegener Porträts männlicher Persönlichkeiten des Hofes und der bürgerlichen Kreise, der Blume (W. 11), Burckhard (W. 15), Örtel (W. 75), Minister v. Görne (W. 45) u. a. Es ist allerdings etwas Derbes, bisweilen Philisterhaftes in diesen Männergestalten, verglichen mit den eleganten, zierlichen Franzosen, aber zugleich eine kernhafte Gediegenheit, die den vollen Ausdruck des Geistes und Charakters jener Geschlechter trägt, welche den Ruhm und die Größe Preußens begründet haben.

In Berlin hat sich dann auch Schmidts echt germanisches Naturell durch sein Auftreten als Rembrandt-Radierer geltend gemacht. Er war dies in zwiefacher Bedeutung des Wortes: als Radierer von Bildern und Zeichnungen von Rembrandts Hand, deren er 25 geliefert hat, und als Nachahmer der Rembrandtschen Radiertechnik selbst, die er zum Gegenstande des eifrigsten Studiums machte. Er sammelte die Blätter des großen Holländers und brachte auch eine unvollendete Platte desselben mit dem Kniestück eines alten bärtigen Mannes in seinen Besitz, die er dann in seiner Weise fertig machte (W. 145). Schmidt hatte es dabei nicht auf ein geistloses Nachbeten seines Vorbildes abgesehen. Er hält, bei aller Hingabe an Rembrandts malerisches Ideal, an dessen warmes Helldunkel und durchsichtige Schattengebung, doch auch an seiner stecherischen Schulung fest und sucht dem Vorbilde nicht in den Äußerlichkeiten der Nadelführung, sondern in der Haltung und Wirkung des Ganzen nahe zu kommen. Schmidts Radierungen sind zum Teil ganz kleine anspruchslose Platten, mit Charakter-

köpfen, Porträtstudien, Landschäftchen und dergl., zum anderen und größeren Teil sind es ausgeführte Blätter von sorgsam abgewogener malerischer Durchbildung, wie „Der alte Tobias, von seinem Weibe verspottet" (W. 161), mit dem reizvollen Helldunkel unter der Weinlaube, und die durch Sattigkeit und Reinheit des Tons ausgezeichnete „Darstellung im Tempel" (W. 164), beide nach Rembrandt, oder wie die nach eigener Zeichnung ausgeführten Bildnisse, von denen wir das berühmte Selbstporträt des Künstlers mit der Spinne am Fenster (W. 103) auf der beiliegenden Tafel reproduzieren. Auch das köstliche Medaillonprofil des Grafen Schuwalow (W. 108) fällt in diese Kategorie.

Die in dem letzterwähnten Bildnisse dargestellte Persönlichkeit gehörte den Petersburger Hofkreisen an, mit welchen der Künstler 1757 in persönliche Berührung trat.



103. Bacchischer Tanz. Radierung von G. Fr. Schmidt.

Die Kaiserin Elisabeth hatte den Wunsch ausgesprochen, ihr von L. Tocqué gemaltes Bildnis von Schmidt gestochen zu sehen. Man bewilligte ihm in Berlin einen fünfjährigen Urlaub, um das Werk in Muße vollenden zu können. Die Monarchin sah den Stich (W. 30) noch wenige Tage vor ihrem Tode und setzte dem Künstler dafür eine glänzende Belohnung aus. Außer diesem großen Blatte, welches ebensosehr in der mit vollendeter Meisterschaft durchgeführten Modellierung des Kopfes wie in der Brillanz der Nebensachen zu den vorzüglichsten Leistungen des Künstlers zählt, hat Schmidt während seines Petersburger Aufenthaltes noch eine Reihe trefflicher Porträts geliefert, von denen die des Grafen Mich. Woronzow (W. 123), des Grafen Nikolaus Esterhazy von Galantha (W. 32), des Generals Grafen Cyrill Rasumowski (W. 90) und des Dr. Jakob Mounsey (W. 73) genannt sein mögen. Das eben erwähnte radierte Bildnis des Grafen Schuwalow und des Künstlers eigenes mit der Spinne datieren gleichfalls aus der Petersburger Zeit.

Die letzten dreizehn Jahre von Schmidts künstlerischer Thätigkeit, von 1762 bis zu seinem Ende, gehörten nur zum Teil noch seinen höheren Berufsarbeiten an. Es



G. Fr. Schmidts Selbstbildnis. Radierung.
(Berlin, königl. Kupferstichkabinett.)



entstanden damals u. a. mehrere seiner schönsten Radierungen, wie „Sarah und Hagar“ (W. 157), „Loth in der Höhle“ (W. 158), „Loth mit seinen Töchtern“ (W. 159) und das schöne gestochene Bildnis des Prinzen Heinrich von Preußen (W. 49). Aber ein großer Teil der Arbeitskraft des gefeierten Künstlers ward in dieser seiner spätesten Zeit von den Illustrationen und Vignetten in Anspruch genommen, welche er für die Werke Friedrichs d. Gr. zeichnete und radierte: für die „Poésies diverses“ (1760), die zweite Auflage der „Memoires de Brandebourg“ (1767) und das „Palladium“ (1774). Aus dem letzteren ist das nebenstehende Beispiel (Abb. 103) gewählt (W. 285). Wie hübsch auch immer manche dieser leicht, nach der Art Stef. della Bella's, behandelten Blätter und Blättchen sind und ein wie bewegliches und erfinderisches Talent sie bekunden, so haben sie doch den Ruhm des Künstlers nicht wesentlich erhöht. Dieser beruht auf seinen großen Stichen und Radierungen und Longhi hat nicht zu viel gesagt, wenn er Schmidt nachrühmt, es hätten in Wahrheit zwei Meister in ihm gesteckt.

Der Entwickelungsgang Johann Georg Wille's (1715—1808) weist mit dem eben von uns geschilderten Leben Schmidts mannigfache Berührungspunkte auf*). Beide wanderten 1737 von Straßburg aus gemeinsam nach Paris und blieben seit jener Zeit Freunde fürs Leben. Wille, der in einem kleinen Orte der Wetterau gebürtig und in der ersten Jugend nur notdürftig in den Elementen des Zeichnens und Gravierens unterrichtet worden war, hatte gegen den Willen seines Vaters die Heimat verlassen und kam daher unter viel ungünstigeren Verhältnissen in Paris an als der ihm an Jahren und Leistungen überlegene Schmidt. Gleichwohl gelang es auch ihm bald, in den Kreisen der Pariser Künstler Boden zu fassen. Er stach ebenfalls für Odieuvre's Porträtwerk eine Reihe von kleinen Platten, machte zunächst die Bekanntschaft Largillière's und wurde dann durch seinen Berliner Freund, mit dem er Wand an Wand wohnte, bei Rigaud eingeführt. Jetzt begann Wille's Laufbahn als Porträtstecher großen Stils und bald hatte er in diesem Fach eine solche Geschicklichkeit erreicht, daß ausgezeichnete Pariser Stecher, wie Jean Daullé, ihm Stücke ihrer Arbeiten zur Ausführung anvertrauten (Mémoires I, 98 ff.). Es entstanden in den vierziger bis sechziger Jahren etwa dreißig Porträts von Wille's Hand, eines glänzender als das andere. Wir nennen: den mit großer Zartheit ausgeführten Berregard (1746, für ein dänisches Porträtwerk), den zu demselben Werke gehörigen Tycho Hofmann (1745), beide nach Tocqué, dann den bewunderungswürdigen „Maréchal de Saxe“ nach Rigaud (aus dem nämlichen Jahre), den besonders wegen der brillanten Behandlung des Beiwerks mit Recht hochgefeierten Saint-Fromentin (1751), den Massé (1755), endlich den Marigny (1761), diese letzteren drei Hauptblätter wieder nach Tocqué. Besonders sind es die Bildnisse in ganzer Figur mit ihren reichen Kostümen, umgeben von Prachtmöbeln und Draperien, welche den Stolz der Pariser Schule des achtzehnten

*) Über Wille's Leben und Wirken hat uns der Meister selbst ein merkwürdiges Buch hinterlassen in den Memoires et journal de J. G. Wille, publ. d'après les manuscrits autographes de la Bibliothèque Imp. par G. Duplessis; avec une préface par Edm. et Jules de Goncourt. Paris 1857. 2 vols. 8. Von den Katalogen seiner Werke vergl. vor allem Charles Leblanc, Catalogue de l'oeuvre de J. G. Wille, Leipzig 1847, und Les graveurs du dix-huitième siècle, par le Baron Roger Portalis et Henri Beraldi, T. III, 660 ff. Paris 1882.

Jahrhunderts und die Glanzpunkte in dem Stecherwerke Wille's ausmachen. Ist er auch ein Deutscher von Geburt und Charakter, so zählt er doch nach Technik und Schule durchaus zu den Franzosen. Und zwar dies nicht in jedem Sinn zum Vorteil seiner Kunst. Vergleichen wir seine Stiche mit den Werken Schmidts, so kann kein Zweifel darüber obwalten, wer von beiden der empfindungsvollere, tiefer angelegte Künstler ist. Bei Wille herrscht entschieden die technische Routine vor; auf seinen Porträts ist nicht selten der Kopf der schwächste Teil, besser als das Antlitz schon das Haar, noch besser die Gewandung, am besten deren Stickerei, der Spitzenbesatz, die strahlende Rüstung, der vergoldete Tisch: kurz, je äußerlicher die Aufgabe, desto gelungener die Lösung! Bei Schmidt hingegen steht alles auf gleicher Höhe und der Charakter des Dargestellten, sein Stand, seine Nation kommen in fein bestimmter geistiger Weise zum künstlerischen Ausdruck. Der Maler und der Zeichner waren in ihm ebenso stark wie der Stecher. Wille dagegen war eine einseitige Stechernatur. Mit derselben kalten, seelenlosen Gleichgültigkeit wie seine Bildnisse behandelte er auch die von ihm gestochenen Genrebilder und historischen Kompositionen. Es sind darunter die weltbekannten Prachtstücke seines Grabstichels: „L'instruction paternelle“ nach Terborch, „La tricoteuse hollandaise“ nach Mieris, „Les délices maternelles“ nach seinem Sohn, Pierre Alexandre Wille, „Le petit physicien“ nach Netscher (Abb. 104), „Les musiciens ambulans“ und „Agar présentée à Abraham par Sara“ nach Dietrich, „La mort de Cléopatre“ nach Netscher u. a. Die Charakteristik der Meister läßt in diesen berühmten Blättern oft viel zu wünschen übrig; die Köpfe sind meist leer, Hände und Füße nicht selten recht nachlässig gezeichnet; aber das Beiwerk ist bewundernswert: den durchsichtigen Schiller der Netscherschen Seifenblase hat kein zweiter Stecher so täuschend wiederzugeben gewußt; der Lustre des Atlaskleides auf dem Bilde von Terborch ist nicht einmal von der Photographie bisher so glänzend wiedergespiegelt worden; die Königin Kleopatra stirbt bei Wille so langweilig wie möglich, aber in einer Seidenrobe, die ein wahres Wunder der Technik ist.

Die Beschäftigung des Stechers mit diesen Arbeiten begann in den sechziger Jahren, nachdem er mit seinem Marigny die Reihe der großen Porträts abgeschlossen hatte. Gleichzeitig finden wir ihn auch an manchen kleineren Gelegenheitsarbeiten thätig, die nur wenig Reiz für uns besitzen. Außerordentlich schwach sind die dazu gehörigen Landschaften. Die starke Seite von Wille's Natur zeigt sich dagegen wieder in seiner Bedeutung als Lehrer. Er wußte seinem Fach überhaupt hohes Ansehen zu verschaffen: die Wohnung des Meisters am Quai des Grands-Augustins war lange Jahre hindurch das Stelldichein der Kunstfreunde und Kunstjünger aus aller Herren Ländern. Unter seinen Schülern seien hier nur Joh. Gotthard v. Müller, Joh. Georg Preißler und Jak. Math. Schmutzer namhaft gemacht. Der erstere hat sein Brustbild nach Greuze meisterhaft gestochen. Wille überlebte die Schrecken der Revolution und sah noch die Gründung des Kaiserreichs. Auf dem Titel seiner 1801 erschienenen „Variétés de gravures“ nennt er sich den „Doyen des graveurs de l'Europe“. Als blinder Greis ist er gestorben.

Mit dem eben unter Wille's Schülern genannten Johann Georg Preißler (1757—1808), berühren wir eine Künstlerfamilie, welche den alten Ruhm der Nürnberger Stecherschule im vorigen Jahrhundert würdig aufrecht hielt. Es waren zunächst

drei Brüder, Georg Martin (1700—1754), Johann Martin (1715—1794) und Valentin Daniel Preißler (1717—1765), denen dann, als Sohn des Johann Martin, der Schüler Wille's Johann Georg folgte. Erinnern wir uns, daß



104. Le petit physicien. Kupferstich von J. G. Wille nach Netscher.

mit dem achtzehnten Jahrhundert die Zeit der großen Galeriewerke begann, für deren massenhaftes Kupferstichbedürfnis Meister, wie diese Leiter der Nürnberger Werkstätten, die geeigneten Kräfte waren! Der älteste der drei Brüder Preißler hat insbesondere für das Dresdener und für das Florentiner Galeriewerk eine Anzahl erträglicher Künstlerporträts gestochen. Der zweite, den Wille seinen Kameraden nennt,

beteiligte sich mit diesem in rühmlicher Weise an dem Versailler Galeriewerk und wirkte später als Professor der Kupferstecherkunst an der Kopenhagener Akademie; sein Hauptblatt ist der große Stich nach Saly's Reiterstatue des Königs Friedrich V. von Dänemark*). Der dritte Bruder, der gleichfalls nach Kopenhagen übersiedelte, pflegte namentlich die Schabkunst und lieferte u. a. eine Reproduktion von Correggio's „Zingarella."

In den nämlichen Kreisen und ungefähr auf dem gleichen Niveau bewegte sich der Leipziger Hauptmeister des Kupferstichs im vorigen Jahrhundert, Johann Friedrich Bause (geb. zu Halle 1738, gest. in Weimar 1814). Er war nicht eigentlich Schüler von Wille, holte sich jedoch brieflich dessen Rat ein, und suchte ihm in seinen zahlreichen, streng nach den Regeln der Kunst ausgeführten Bildnissen nachzueifern. Eines der frühesten derselben, noch von Halle datiert, ist das des Herzogs Ferdinand von Braunschweig; dann richtete sich Bause in Leipzig ein und stach hier die Koryphäen des gelehrten und litterarischen Deutschlands seiner Zeit: Gellert (1767), Salomon Geßner (1771), Lessing (1772), Mendelssohn (1772), Haller (1773), Ramler (1774), Hagedorn (1774), Leibnitz (1775), Winckelmann (1776), Wieland (1782), Bodmer (1784) u. s. w., meistens nach Anton Graff. Auch einige reizlose weibliche Bildnisse, und mehrere Galeriebilder hat Bause gestochen, wie z. B. „Die fleißige Hausfrau" nach G. Dou aus dem berühmten Winckler'schen Kabinett in Leipzig, dessen Gründer auch unter seinen Porträtstichen figuriert. Er war endlich ein sehr beliebter Vignettist. In Wielands Werken (Leipzig 1794), in zahlreichen anderen Büchern und Almanachen der Zeit findet sich manches von ihm nach Öser, Gravelot, Meil u. a. gestochene Blättchen.

Eine Spezialität in der Nachbildung von Handzeichnungen alter Meister war der Frankfurter Johann Gottlieb Prestel (1739—1808). Er hatte darin, unterstützt von seiner später von ihm getrennten und in London ansässigen Gattin, Maria Katharina Prestel (1747—1794), eine solche Virtuosität erreicht, daß die von ihm in Nachahmung der Tuschmanier und Rötelzeichnung ausgeführten Blätter, darunter einige mit Gold gehöht, zu den gesuchtesten Gegenständen des Kunsthandels gehörten. Prestel übte die von ihm erfundene Technik zuerst in Nürnberg, später in Frankfurt aus und veröffentlichte auf diese Weise 1779 das Schmidt'sche Handzeichnungen-Kabinett in Hamburg (30 Bl.), 1780 das berühmte Praun'sche Kabinett in Nürnberg (48 Bl.), 1782 das sogenannte kleine Kabinett (36 Bl. von der halben Größe der beiden anderen). Das Verfahren wurde schließlich so vervollkommnet, daß auch in mehreren Farben gedruckte Blätter nach Gemälden, z. B. nach Landschaften von Jakob Ruisdael, mit demselben hergestellt werden konnten. Die schönsten und besten der nach der Prestel'schen Methode angefertigten Reproduktionen sollen der Beihilfe seines trefflichen Schülers Anton Radl zu verdanken sein**).

Als Lehrer der Kupferstecherkunst an der Dresdener Kunstakademie wirkten damals, neben mehreren Italienern, der Schweizer Adrian Zingg (1734—1816) und der in Dresden gebürtige Christian Friedrich Stölzel (1751—1815). Dem ersteren,

---

*) Zeitschrift f. bildende Kunst, X, 357.

**) Ph. Fr. Gwinner, a. a. O. S. 370 ff.

einem Schüler Wille's und Freunde Chodowiecki's, werden wir unten bei den Radierern wieder begegnen. Er war besonders ausgezeichnet im Landschaftsfache*). Stölzel hat verschiedene gute Porträts und historische Kompositionen gestochen, wie das Bildnis Joh. El. Schenau's und die Heil. Magdalena nach Guido Reni.

Den vollständigsten Überblick über den Stand der vervielfältigenden Künste in den deutschen Hauptstädten des vorigen Jahrhunderts bietet uns Wien. Hier hatte sich, nachdem die Residenz der Kaiser dauernd in die Wiener Hofburg verlegt und die Jahrhunderte lange Türkengefahr vorüber war, unter den Kaisern Leopold I. und Karl VI. ein glänzendes Kunstleben entfaltet, in welchem ein Fischer von Erlach,



105. Landschaft. Radierung von A. Zingg.

Rafael Donner, Daniel Gran den Ton angaben. Neben den großen kaiserlichen Sammlungen gründete Prinz Eugen seinen reichen Kunstbesitz. Adel und Bürgerstand wetteiferten in der Pflege des Schönen, in der Anlage kostbarer Bildergalerien und Kupferstichkabinette. Für die erste in Wien erschienene Publikation der kaiserlichen Galerie (damals noch in der Stallburg) wurde die Schabkunst herbeigezogen. Jakob Männl (geb. 1695) führte mehrere für das Werk bestimmte größere Blätter in dieser Technik aus, zu denen Christoph Lauch die Zeichnungen lieferte; so z. B. die Gefangennehmung Simsons bei Delila nach van Dyck, Esther vor Ahasverus nach Paolo Veronese, den von einem Krieger angefallenen mit Laub bekränzten Jüngling nach Cariani (irrtümlich Giorgione genannt) u. a. Neben diesem 1728 begonnenen umfangreichen, aber niemals ganz fertig gewordenen „Theatrum artis pictoriae" veranstalteten die kais. Hofmaler Fr. v. Stampart und A. v. Prenner unter dem Titel „Prodromus" 1735 eine kompendiöse Ausgabe des Galeriewerkes in kleinen, gruppenweise zusammengeordneten Radierungen, welche als bildlicher Führer durch die damalige kais. Sammlung noch immer ihren Wert besitzt**). Im Jahre 1727 erfolgte die Bestellung Gustav Adolf

*) Adr. Zinggs Kupferstichwerk. Leipzig, Karl Tauchnitz. 1805. Fol.

**) Neuer Abdruck im Jahrb. der kunsth. Samml. des A. H. Kaiserhauses, Bd. VII, S. VII ff.

Müllers (c. 1700—1767) zum Professor der Kupferstecherkunst an der unter Karl VI. reorganisierten Wiener Akademie*) und damit der Beginn einer bis auf den heutigen Tag fortgesetzten eifrigen Pflege dieser Kunst an der genannten kais. Anstalt. Müller hat einige tüchtige Porträts geliefert, wie das des Prinzen Eugen nach van Schuppen und das des letzteren nach dessen Selbstbildnis. Weniger genügt sein etwas zaghafter Stichel in den Blättern nach Rubens, wie nach dem Bilde mit den beiden Söhnen des Meisters und dem sein Pferd besteigenden Decius in der Galerie Liechtenstein. Die übrigen Wiener Kupferstecher der Epoche, wie Johann und Karl v. d. Bruggen, Leopold Schmittner, Jakob Liedl, Joseph und Andreas Schmutzer, von denen die beiden letztgenannten an den Stichen nach der Deciusfolge des Rubens in der Galerie Liechtenstein beteiligt waren, erheben sich nicht über das Niveau der Mittelmäßigkeit.

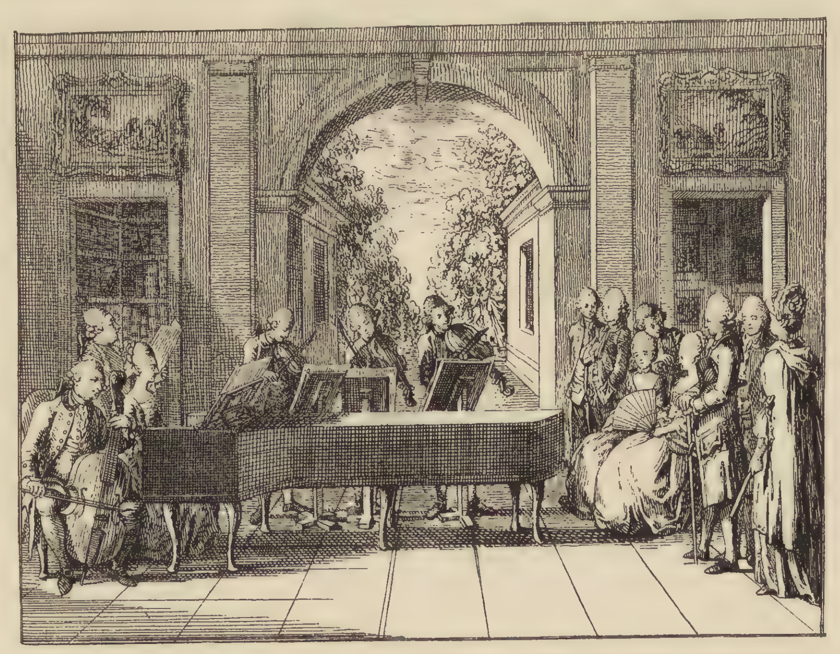
Ein höherer Aufschwung des Kupferstichs in Wien datiert erst von dem Tage, an dem der energische und hochbegabte Jakob Mathias Schmutzer (1733—1811), der Sohn des Andreas, von seinem Studienaufenthalte bei Wille nach Österreich heimkehrte, und unter den Auspizien der Kaiserin Maria Theresia und ihres kunstsinnigen Ministers Kaunitz seine Kupferstecher-Akademie gründete (1766). Aus dieser ursprünglich getrennt bestehenden, später (1772) mit der Akademie der bildenden Künste vereinigten Anstalt sind eine Reihe tüchtiger Stecher hervorgegangen, und auf der Bedeutung Schmutzers als Lehrer sowie als Organisator des höheren Zeichenunterrichts in Österreich beruht ein großer Teil seines wohlerworbenen Ruhmes. Er beansprucht denselben aber auch mit vollem Recht als geistvoller reproduzierender Künstler, vor allem der Werke des Rubens und seines großen Landsmannes und Schülers Franz Snyders, und nicht in letzter Linie als Porträtstecher. Als Belege dafür mögen hier nur kurz das glänzende Blatt nach dem „Heil. Ambrosius und Kaiser Theodosius“ von Rubens in der kais. Galerie, die „Adler auf der Jagd von Wölfen und Schlangen“ nach dem Bilde von Snyders in der Galerie Liechtenstein zu Wien, das Brustbild des Fürsten Kaunitz nach Tocqué und das Profilporträt desselben nach dem Bronzerelief von Joh. Hagenauer aufgezählt werden. Ein vollständiges Verzeichnis der Werke dieses trefflichen, durch Kraft und Farbigkeit der Grabstecheltechnik hervorragenden Künstlers gehört leider bis heute noch zu den frommen Wünschen der Kupferstichsammler.

Gleichzeitig mit dem Linienstich erfuhr auch die Schabmanier in Wien ihre Förderung von höchster Stelle. Wie Schmutzer aus Frankreich, so holte sich Johann Gottfried Haid (1710—1776) dafür den Impuls aus England. Er war von Augsburg, wo mehrere Mitglieder seiner Familie die gleiche Kunst übten, nach Wien auf die Akademie gekommen und erhielt von der Kaiserin ein Stipendium, welches er zu seiner weiteren Ausbildung in der Schabkunst jenseits des Kanals zu verwenden hatte. Mac Ardell, Frye, Houston wirkten dort, Earlom strebte empor: die englische Schabkunst hatte den Gipfel ihrer Feinfühligkeit und Zartheit erreicht. Nicht nur Haid, von dem u. a. ein großes, von 1760 datiertes Gruppenbild der österreichischen Kaiserfamilie nach Meytens und mehrere für John Boydell in London ausgeführte Blätter nach Gemälden englischer und niederländischer Meister herrühren, sondern auch seine

*) S. des Verfassers Gesch. der k. k. Akademie d. bild. Künste in Wien, S. 19 ff.

Nachfolger, Johann Jacobé (1733—1797), Johann Veit Kaupertz (1731—1816), Johann Peter Pichler (1765—1806) u. a. bildeten sich nach Londoner Mustern. Jacobé's Hauptblatt, der Aktsaal der Wiener Akademie nach M. F. Quadal (1790), ist offenbar das Gegenstück zu Earloms Londoner Akademie nach Zoffany (s. Gesch. d. Wien. Akad. S. 82). Von Kaupertz besitzen wir einige gute Blätter nach Anna Dorothea Therbusch, G. Dou, Teniers, Kupetzky, Guido Reni u. a., von Pichler mehrere gelungene Bildnisse, wie das des Kaisers Leopold II. nach Hickel. Durch Franz Wrenk (1766—1830) und Vincenz Georg Kininger (1767—1851), beide Schüler Jacobé's, wurde die Schabkunst dann in die Gestaltenwelt Fügers und zu deren modernen Epigonen hinübergeleitet und hat in Wien bis über die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts hinaus noch ihre geschickten Vertreter gefunden. — E. C. Heiß, Christ. Weigel, Bernh. Vogel, Joh. Jos. Freidhoff u. a. kultivierten sie in Augsburg, Nürnberg und Berlin.

Neben der Schabkunst hat auch die englische Punktiermanier in Deutschland vorübergehend Boden gewonnen und besonders in Verbindung mit dem Farbendruck nach Baillie's Vorgang ihre Zeit gehabt. Die Gebrüder Georg Sigmund und Johann Gottl. Facius (beide 1750 in Regensburg geb.) brachten die Manier von England herüber und reproduzierten in dieser Art mehrere Bilder älterer und gleichzeitiger Meister, wie die „Bewirtung der Engel durch Abraham" von Murillo, den großen Stier von Paulus Potter, Hektor und Paris von Angelika Kauffmann u. a. Auch der geschickte Mannheimer Kupferstecher und Radierer Heinrich Sintzenich (1752—1812) lieferte neben geschabten und gestochenen Arbeiten einige gute Blätter in kolorierter Punktiermanier.



106. Musizierende Gesellschaft. Radierung von D. Chodowiecki zu Basedows Elementarwerk.

5. Daniel Chodowiecki und die übrigen Radierer seiner Zeit.

In dem bunten Bilde technischer Virtuosität und farbiger Versuche, welches der Überblick der deutschen Kupferstecherkunst des vorigen Jahrhunderts darbietet, haben wir bisher eines völlig vermißt, was doch als der höchste Prüfstein des Wertes zu gelten hat: den volkstümlichen Zug. Nur bei Georg Friedrich Schmidt spricht etwas Deutsches, Eigenartiges mit, aber es kommt nicht auf gegenüber der Macht des Fremden, Angelernten. Erst mußte der Weg zur deutschen Volksseele wieder erschlossen sein, bevor das Bild und der Bilddruck einen eigenartigen Stil finden konnten.

Der Ruhm, diesen Befreiungskampf des nationalen Geistes eröffnet zu haben, gebührt der deutschen Litteratur und Wissenschaft. Aber neben dem Dichter der „Minna von Barnhelm," neben Gellerts Fabeln und Soldatenliedern erhebt sich sofort auch der Genius mit dem Griffel, der ebenso frei und natürlich, wie jene ihre Weisen ertönen lassen und das Herz des Volkes treffen, auch das ganze äußere Leben der Zeit bildlich erfaßt und den Blick wieder erschließt für Wahrheit und Natur. Dieser schlichte und doch so mächtige Mann, der Künstler der Aufklärungsepoche, der Bahnbrecher der volkstümlichen deutschen Kunst der neuen Zeit, der Vorläufer Menzels und Ludwig Richters, war Daniel Chodowiecki. Mit ihm klingt das achtzehnte Jahrhundert, das so pomphaft und hoffärtig begann, idyllisch und bürgerlich aus. „Der wackere Chodowiecki" nennt ihn Goethe, und schätzte ihn vor allem als den Schilderer „einer gesunden Natur, die sich ruhig entwickelt, einer zweckmäßigen Bildung, eines treuen Ausdauerns, eines gefälligen Strebens nach Wert und Schönheit." Und Alfred Woltmann (Aus vier Jahrhunderten, S. 167) vergleicht den Gesamteindruck seiner Werke hübsch mit der Wirkung einer jener englischen Parkanlagen, die während der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts an Stelle des abgezirkelten französischen Gartenstils Mode wurden. Wenn wir auch manches Bauwerk, die künstlichen Felsen, die angeblich gotischen Burgen, die sentimentalen Urnen und Trauerweiden, auf die uns die geschlängelten Wege bisweilen hinführen, heute belächeln, so fühlen wir uns doch durch die erfrischende Natur des Ganzen erquickt und wandeln gern auf den schattigen Pfaden, zwischen den freien Triften und hohen Baumgruppen.

Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726—1801) war ein gottbegnadetes Talent.*) Ohne viel Schulung, unter schwierigen Lebensumständen, zum Kaufmannsgeschäft erzogen, wuchs er auf und lernte zeichnen, wie die Japaner, durch das einfache Abschreiben der ihn umgebenden kleinen Welt. Der Vater, ein Danziger Kornhändler, gab ihm die erste Unterweisung, dann lernte er bei einer Tante die Technik der Emailmalerei. Dazu kamen später die unvermeidlichen Vorbilder von Niederländern und Franzosen, Kupferstiche nach Mart. de Vos, Bloemaert, Boucher, Lancret, Watteau, und vornehmlich die kleinen lebensvollen Blätter von Jacques Callot, zu denen er uns die deutschen Gegenstücke geliefert hat. Erst in Berlin, wohin Chodo-

*) S. den nach Mitteilungen der Familie des Künstlers verfaßten biographischen Aufsatz von A. Weise in dem grundlegenden Buche von Wilh. Engelmann, Daniel Chodowiecki's sämtliche Kupferstiche. Leipzig 1857. Ferner die Nachträge und Berichtigungen dazu, Sep.-Abdr. aus Naumanns Archiv, Bd. V. 1859. Das Jacobysche Verzeichnis von Chodowiecki's Werken, Berlin 1814, ist dadurch veraltet.



Das Familienblatt. Kupferstich von D. Chodowiecki. (Berlin; königl. Kupferstichkabinett.)



wiecki 1743 übersiedelte, trat er zu der Künstlerwelt in nähere Beziehungen. Ein Mitglied der Augsburger Künstlerfamilie Haid, wahrscheinlich Johann Lorenz, ein Schüler von G. Phil. Rugendas, der sich damals in Berlin aufhielt, förderte ihn praktisch und theoretisch in seinen Kunstanschauungen, und dem Einflusse dieses Mannes haben wir es vorzugsweise mit zu danken, daß Chodowiecki seinen eigentlichen Beruf erkannte und 1754 den Kaufmannsstand aufgab. Er nahm an dem Abendmodell teil, das der Maler Chr. Bernh. Rode in seinem Hause veranstaltet hatte, wurde auch mit Rode's Lehrer Pesne noch in dessen letzten Lebensjahren bekannt und bethätigte sich bald rüstig in verschiedenen Zweigen der Kunst. Den Anfang machte die damals beliebte Emailmalerei auf Dosen, wozu ihn die frühe Übung zunächst befähigte. Dann versuchte er sich im Porträt, in der historischen Komposition, bald auch im Radieren.

Die ersten Blätter in der Technik, die seinen Weltruhm begründen sollte, stammen aus dem Jahre 1754.*) Es sind allerhand Figuren aus dem Volk: ein armer, krummbeiniger Geselle, der sich durch Würfelspiel in den Berliner Wirtshäusern fortbrachte (E. 1), ein alter lesender Bauer (E. 2), Husaren und Mönche (E. 4), Gefangene aus dem russischen Kriege (E. 12), junge Damen, die den Künstler besuchen und ihm von einer gewonnenen Schlacht erzählen (E. 10), das sind die ersten, aus dem Leben gegriffenen Gestalten, die seine Nadel auf der Kupferplatte festhielt. 1758 kommt dann das Blatt mit Friedrich II. zu Pferde, eines der charakteristischsten Bilder des großen Königs, die wir besitzen (E. 10). Nach der handschriftlichen Bemerkung des Künstlers, die sich erhalten hat, machte ihm das Blatt viele Mühe; es wurde geätzt, verätzt, abgeschliffen u. s. w., „auch wohl zehn verschiedene Probedrucke davon gemacht.“ Aber in kurzer Zeit hatte Chodowiecki die hier noch sich verratende Unsicherheit überwunden und wir finden ihn bei einer Technik angelangt, welche die festbegründete Herrschaft über die Kunstmittel bekundet. Jede Strichlage, jede Schattierung, jedes Pünktchen der kalten Nadel wird von ihm mit der feinsten Empfindung abgewogen. Daher das richtige Auseinandergehen der Pläne, die Durchsichtigkeit der Fernen, die plastische Abrundung der Gestalten, der seelenvolle Ausdruck der Köpfe.

Einen durchschlagenden Erfolg erzielte der Künstler mit seinem 1767 begonnenen „Abschied des Calas von seiner Familie,“ dem sogenannten „Großen Calas“ (E. 48). Es war ein Gelegenheitsblatt edelsten Stils. Der Justizmord des Calas, eines protestantischen Kaufmanns in Toulouse, der von fanatischen Pfaffen in den ungerechten Verdacht gebracht worden war, seinen Sohn ermordet zu haben und 1762 durch den Henker fiel, beschäftigte damals die Welt. Voltaire nahm sich der unglücklichen Familie an und setzte die Annullierung des Urteils und die Schuldlossprechung des Hingerichteten durch. Zuerst behandelte Chodowiecki den Stoff in einem (im Berliner Museum befindlichen) Ölgemälde; dann radierte er ihn zweimal. Und zwar nicht in leidenschaftlicher oder satirischer Auffassung, sondern als ergreifende Familienszene. Der Vater nimmt gerührten Abschied von den ihn umringenden Kindern, auf die ohnmächtige Gattin hinweisend, um welche die Magd und ein Freund des Hauses beschäftigt sind. — Seit diesem Blatte, das in Stoff und Behandlung die innerlich erregte, weiche Stim-

*) Über ein pseudonymes und ein nur von Jacoby nachgewiesenes Blatt s. Engelmann, a. a. O. S. 1, A und B.

mung der Zeit wiederspiegelt, war Chodowiecki der Mann des Tages, der umworbene Liebling der Kunstverleger und Buchhändler. Blätter von größeren Dimensionen hat er übrigens verhältnismäßig nur wenige geliefert. Eines der schönsten darunter, das „Familienblatt des Künstlers" (E. 75), das die beigegebene Tafel wiedergiebt, zeigt uns den Meister im gemütlichen Kreise der Seinigen, am Fenster sitzend, mit Zeichnen beschäftigt, umgeben von seiner Frau und den fünf Kindern. Ein anderes, doppelt so großes Blatt stellt „Die Zelte im Berliner Tiergarten" dar (E. 83), belebt von Lustwandlern, Wagen und Reitern.*) Eines der seltensten ist die allegorische Komposition „Der Friede bringt den König wieder" (E. 21), mit dem in römischer Imperatorentracht zu Pferde dargestellten Friedrich II.

Alle diese größeren Radierungen machen jedoch Chodowiecki's stärkste Seite nicht aus. Diese zeigt sich erst in den kleinen und kleinsten Blättern. Auf dem Oktavblatt, in dem Almanachbild ist er erst der wahrhaft große Meister. Da bewährt er seine volle Herrschaft über Stoff und Raum. Dafür genügt seine Kraft der Charakteristik und des Ausdrucks in ausgiebigster Weise. Darin hat er es mit unvergleichlicher Fruchtbarkeit zu über 2000 Radierungen gebracht, ohne jemals lahm und handwerksmäßig zu erscheinen.

Die Sphäre, in der sich Chodowiecki ganz heimisch fühlt, ist das deutsche Bürgertum und Familienleben. Das war ja die soziale Welt, welche die Zeit in den Vordergrund schob, welche von der Poesie verherrlicht, von der Kritik als Sitz des Einfachen und Natürlichen gepriesen wurde. Und neben der Wirklichkeit waren es vor allem die Poesie und die prosaische Litteratur der Aufklärungsepoche, welche Chodowiecki's Griffel in Bildern verherrlichte. Engländer, Franzosen, Deutsche stehen dabei in gleicher Linie. Von den englischen Romandichtern hat er Smollets „Peregrine Pickle," Richardsons „Clarisse" und Goldsmiths „Vicar of Wakefield," von den führenden Franzosen u. a. Voltaire's „Candide" und Rousseau's „Neue Héloise" mit reizvollen Illustrationen versehen. Unter den Deutschen waren ihm der treuherzige, weich gemütvolle Gellert und der tapfere, verstandeshelle Lessing gleich sympathisch.

Seine köstlichsten Illustrationen lieferte Chodowiecki zu den damals mit kleinen Kupfern ausgestatteten Kalendern und Almanachen. Die Masse der von ihm für diesen Zweck hergestellten Radierungen beläuft sich allein auf gegen tausend. Und hier handelt es sich nicht um eine nur äußerliche Welt, wie bei Merian und Hogarth. Es ist der Gang der geistigen Entwickelung seiner Zeit, welchen der Künstler in allen seinen Phasen mit durchmacht. Die ersten Kalenderkupfer, welche Chodowiecki radierte, sind die zwölf im Jahre 1769 entstandenen Blättchen zu Lessings „Minna von Barnhelm," von denen zwei Beispiele hier beigedruckt sind (Abb. 107 und 108). Er machte sie zweimal, mit wenigen Veränderungen, mit deutschen und französischen Unterschriften (E. 51 und 52). Und zwar pflegte der Meister diese kleinen Bildchen, in Reihen zusammen geordnet, auf eine große Platte zu bringen, mit den Kopfenden aneinander stoßend. Am Rande der Bildchen sieht man auf der Platte mit deutschem Text (E. 52) zuerst die sogenannten „Einfälle," ganz kleine, mit leichter Nadel in die Plattenränder ein-

---

*) S. die Reproduktion in den Kupferstichen und Holzschnitten alter Meister, herausgegeben von der Reichsdruckerei, Berlin 1890, II, Deutsche Schule, Taf. 8.

geritzte Figürchen, wie sie der Phantasie des Künstlers während der Arbeit zuströmten, so z. B. zwei galoppierende polnische Reiter, eine Dame mit Muff, ihr gegenüber ein Herr, Gefechtsszenen, ruhende Bauern u. s. w. Diese Einfälle (E. 53), die auch auf anderen Platten sich finden, wurden mit den ersten Drucken derselben in wenigen Exemplaren abgezogen und später abgeschliffen; sie kommen auch in getrennten Drucken vor. Die letzten Kalenderkupfer, welche Chodowiecki radiert hat, sind die gleichfalls von „Einfällen" begleiteten zwölf Blätter zur Geschichte des ersten Kreuzzuges für



107. 108. Zur Minna von Barnhelm. Radierungen von Daniel Chodowiecki.

den „Historisch-genealogischen Kalender" von 1801 (E. 945). Außer solchen geschichtlichen Darstellungen schmücken Illustrationen zu sämtlichen deutschen Dichtern und Schriftstellern der goldenen Zeit unserer Literatur die vielen Dutzende der in den dazwischen liegenden einundvierzig Jahren erschienenen Bücher und Almanache. Bürger, Campe, Gleim, Goethe, Hölty, Klopstock, Kotzebue, Lavater, Lichtenberg, Matthisson, Nikolai, Pestalozzi, Pfeffel, Schiller, Stollberg, Voß, Wieland bilden nur eine Auswahl aus der langen Reihe der stolzen Namen, neben die er unter seinen Bildchen den seinigen gesetzt hat. Die Tausende von Blättern lassen keine erhebliche Abnahme der Kraft gegen das Ende spüren. Doch zeigt sich das Talent des Künstlers stofflich

und geistig bestimmt umgrenzt. Die Bilder zu den Dichtern der Sturm- und Drangperiode sind weniger gelungen als die zu den Werken der voraufgegangenen rationalistischen und gutmütig weichen Zeit. Vortrefflich traf er den Ton des bürgerlichen Rührstücks in den Blättern zu Ifflands „Jägern“ (E. 559). Sehr schwach sind die drei Bildchen zu Goethe's „Hermann und Dorothea“ (E. 877—878 a), während sich unter den Vignetten zu „Werthers Leiden“ eines der köstlichsten Blätter des Meisters findet, die Lotte im Ballanzuge, die den herumstehenden Kindern Brot abschneidet (E. 151), das unübertroffene Vorbild für W. v. Kaulbachs große Komposition (Abb. 109). Ganz in seinem Element fühlte sich Chodowiecki bei den Kupfern zu Basedows Elementarwerk, diesem pädagogischen Grundbuch der Aufklärungsepoche und des Philanthropinismus, zu dessen verstandesmäßig klaren, realistischen Anschauungen die hellen, freundlichen Bildchen des Meisters vortrefflich passen (Abb. 106).



109. Werthers Lotte. Radierung von D. Chodowiecki.

Aber Chodowiecki war nicht nur der Illustrator der Gedanken anderer, sondern bietet uns in einer großen Zahl seiner Kupfer auch eine Fülle von eigenen Anschauungen und Beobachtungen. Und erst hierdurch wird er zum völligen Wiedererneuerer der alten selbstschöpferischen Kupferstecherkunst. Er studierte die Menschen in allen ihren Beschäftigungen, Handlungen und Gewohnheiten, und stellte diese dann zu typisch geschlossenen Blätterfolgen voll des köstlichsten und liebenswürdigsten Humors zusammen. So z. B. in den beiden Folgen der „Natürlichen und affektierten Handlungen des Lebens“ (E. 256 und 319), in der Doppelfolge der „Heiratsanträge“ (E. 345 und 382) mit den ergötzlichen Figuren des als Brautwerber auftretenden Schneiders und des verliebten Einfaltspinsels, ferner in den Folgen der Damenbeschäftigungen, der Bedientencharaktere, der Berliner Modefiguren u. s. w. — Als treuer Spiegel der Zeit und ihrer Wandlungen macht Chodowiecki selbstverständlich in diesen Bildern den Umschwung vom Reifrock zur griechischen Tracht ohne Taille, von der turmhohen Damenfrisur und vom Zopf und Haarbeutel zur frei geringelten Haartracht mit durch. Seine Blätter zu Vossens „Luise“ in Beckers Almanach für 1798 (E. 838—845) lassen dies erkennen. Von den politischen Stürmen der Revolutionsjahre blieb das klare Wasser seiner Kunst fast unberührt. Nur in dem humoristischen Blättchen „Freiheit und Gleichheit“ (E. 723), mit dem Schornsteinfegerjungen ohne Hosen und mit der Jakobinermütze, der eine Dame molestiert, und in der „Flucht der Offenbacher nach Hanau“ (E. 834) spürt man einen Hauch davon.

Vergleicht man des Meisters Originalzeichnungen zu diesen Blättern, die sich in großer Zahl erhalten haben, mit den ausgeführten Kupfern, so treten hierdurch das

große Talent Chodowiecki's, die Gesundheit seiner Naturanschauung, seine Treue und Wahrheitsliebe erst ins volle Licht. Sind die Radierungen auch im einzelnen feiner, wirkungsvoller, vollendeter ausgeführt, so muten uns die Tusch- und Rötelzeichnungen, die flott hingeworfenen Studien nach der Natur dagegen frischer und lebendiger an, und lassen mit unwidersprechlicher Klarheit erkennen, daß Chodowiecki zu den echten freien Künstlerseelen gehörte, welche die Welt mit ihren eigenen Augen anschauten und der deutschen Kunst wieder zur Wahrheit und Natürlichkeit den Weg geebnet haben.

Eine mächtige Förderung erfuhr diese Rückkehr zur Natur durch den schon seit dem Anfange des Jahrhunderts wahrnehmbaren Aufschwung der Landschaftsmalerei. Allen deutschen Kunstschulen kam er in gleicher Weise zu gute und fand seinen Ausdruck überall auch in den Fortschritten der landschaftlichen Radierung und der Ätzkunst überhaupt.

In Berlin wirkte Karl Wilhelm Kolbe (1757—1835), ein Verwandter Chodowiecki's, in diesem Sinne als geschmackvoller Radierer landschaftlicher Kompositionen von idyllischem Charakter. Schon vor ihm hatten dort, durch G. Fr. Schmidt angespornt, die Historienmaler Joh. Gottl. Glume (1711—1778) und Christian Bernh. Rode (1725—1797) auch die Radierung gepflegt und Genreszenen, Porträts, Illustrationen zu Gellerts Fabeln u. a. von gefälliger, aber etwas eintöniger Art geliefert. — In Dresden haben wir den Schweizer Adr. Zingg, den Hagedorn an die dortige Akademie brachte, schon oben (S. 260) unter den in Wille's Schule gebildeten Stechern genannt. Er bethätigte sich auch als Radierer, teils nach Gemälden, wie z. B. der felsigen Landschaft mit badenden Hirten von Chr. W. Dietrich, teils nach eigenen landschaftlichen Aufnahmen, besonders Ansichten aus der Umgegend von Dresden, Meißen, Potsdam u. a. (Abb. 105). Einen höheren Reiz hat er seinen Blättern nicht zu verleihen gewußt. Sie haben etwas Zierliches, Feines, aber dabei Handwerksmäßiges und



110. Die Musikantenfamilie. Radierung von Chr. W. E. Dietrich.

Philisterhaftes. Mechau, Klengel, Schenau und andere sächsische Maler jener Zeit haben ebenfalls radiert, der erstere meistens italienische, der letztere französische Landschaften, Früchte seines Pariser Aufenthaltes.*) Szenen des dreißigjährigen Krieges radierte der Meißener Christian Friedrich Kühnel (c. 1720—1792). Aber der fruchtbarste Dresdener Ätzkünstler der Epoche war der auch als Maler sehr produktive, vielgewandte Christian Wilhelm Ernst Dietrich oder Dietericy (1712—1774), der Lehrer Klengels.**) Er kam aus seiner Vaterstadt Weimar früh nach Dresden zu dem Landschaftsmaler Joh. Alex. Thiele, fand schnell Anerkennung und lohnende Beschäftigung unter den Regierungen Augusts II. und III. und entwickelte als Günstling des allmächtigen Ministers Brühl in der Malerei wie in der Ätzkunst eine bis ins Greisenalter fortgesetzte rührige Thätigkeit, eine Zeitlang als Akademiedirektor in Meißen, später wieder in Dresden. Außer Deutschland hat er Holland und Italien bereist und namentlich durch die großen niederländischen Meister, in erster Linie durch Rembrandt, Ostade und van der Neer, dann aber auch durch Jordaens u. a. sich inspirieren lassen. Er dringt jedoch selten zu der Erfassung ihres inneren Wesens durch, ist mehr ein Anempfinder als Geistverwandter. Unter seinen Radierungen sind die landschaftlichen Blätter die ansprechendsten. Hier hält er sich meistens an die Natur und weiß sowohl den deutschen Wald als auch die weiten, stimmungsvollen holländischen Triften und die Schönheiten der Campagnalandschaft und des Albanergebirges verständnisvoll wiederzugeben. Seine früheste Beschäftigung mit der Ätzkunst fällt in das Jahr 1728; holländische Motive sind es, die ihn zunächst beschäftigen; sehr viele Blätter stammen aus dem Anfange der dreißiger Jahre; das Datum 1743 trägt ein schönes Blatt aus Rom; vom Jahre 1769 sind seine letzten Blätter; auch sie zeigen römische Ansichten und sind mit vollendeter Meisterschaft in der leichten, freien Manier behandelt, welche dem Künstler in seinen besten Arbeiten eigen ist. Von den frühen Blättern seien die „Flache holländische Küstengegend“ (L. 118), die „Bauernfamilie auf dem Felde“ (L. 119), der „Maler und das Modell“ (L. 59), die „Kanalgegend mit der Windmühle“ (L. 123), die stimmungsvolle „Flucht der heiligen Familie“ (L. 12), von den späteren, künstlerisch wertvolleren die „Maultiertreiberherberge“ (L. 123), die „Musikantenfamilie“ (L. 77), die „Wandernden Musikanten“ (L. 80), diese beiden in unsern Abb. 110 und 111 reproduziert, ferner der „Marktschreier“ (L. 83) und die „Große Landschaft mit der Pyramide“ (L. 171) hervorgehoben. Die kleineren vignettenartigen Blätter veranschaulichen wir durch die in Rembrandts Art gehaltene „Landschaft mit dem Ziehbrunnen“ (L. 129) und die „Tierstudien“ (L. 174) in unsern Abbildungen 112 und 113. Aus den von dem Künstler hinterlassenen Platten stellte Zingg ein Werk von 87 Blättern zusammen, welches zu Dresden im Verlage der Witwe erschien. Einige der Platten sind von Zingg fertig gemacht. Der Gesamtüberblick der Werke

---

*) Auch figürliche Blätter hat Schenau radiert, und zwar, wie es scheint, in Paris zur Zeit großer Not. Das Titelblatt einer Folge von Kindergruppen trägt die Aufschrift: „Achetez mes petites eaux-fortes.“ Auf den hübschen landschaftlichen Radierungen nennt er sich „Heimlich,“ wie man annimmt, aus Bescheidenheit. Vergl. Andresen, Deutsch. P.-Gr. V, 359 ff.

**) J. F. Linck, Monographie der von C. W. E. Dietrich radierten, geschabten und in Holz geschnittenen malerischen Vorstellungen. Berlin 1846; O. v. Schorn, Chr. W. E. Dietrich (Aus den Papieren von Ludw. v. Schorn). Deutsches Kunstblatt, 1856, S. 29 ff.



111. Die wandernden Musikanten. Radierung von Chr. W. E. Dietrich.

Dietrichs zeigt, daß ihm neben Schmidt unter den deutschen Radierern des vorigen Jahrhunderts der Ehrenplatz gebührt, wenn er auch an Originalität hinter jenem zurückstehen muß. — Unter den Werken Dietrichs befindet sich auch ein in geschabter



112. Die Landschaft mit dem Ziehbrunnen. Radierung von Chr. W. E. Dietrich.

Manier ausgeführtes Blatt (L. 87: Die Frau mit den Kindern am Fenster) und ein Helldunkel-Holzschnitt (L. 78: Der blinde Bettler), welche jedoch zu seiner Charakteristik keine wesentlich neuen Züge liefern.

Mehrere sehr fruchtbare und tüchtige Radierer haben auch die süddeutschen Schulen hervorgebracht. Da ist vor allem der aus Ulm gebürtige Meister des Jagdsports Johann Elias Ridinger (1698—1767) zu nennen,*) der nach zuerst in seiner Vaterstadt genossenem Kunstunterricht sich in Augsburg bei Joh. Falk und Rugendas weiterbildete, und 1759 Direktor der dortigen Malerakademie wurde. Obwohl kein gelernter Jäger, hat er doch das gesamte Waidwerk, namentlich die jagdbaren wilden und zahmen vierfüßigen Tiere, Hirsche, Rehe, Gemsen, Hasen, Löwen, Tiger, Bären, Wölfe u. s. w., sowie alle Arten der Jagd und des Reitsports, dann verschiedene Vogelspezies, auch Tierfabeln, Genreszenen, Porträts fürstlicher und vornehmer Persönlichkeiten in Kupferstich, Radierung und Schabkunst dargestellt. Er bewährt in seinen vielen Hunderten von Blättern vor allem die genaueste Kenntnis der Tiernatur und umgiebt diese mit einer stets harmonisch zu dem Gegenstande gestimmten Landschaft, darin der modernen Tiermalerei den Weg zeigend. Ein frischer Hauch von Waldespoesie strömt aus seinen Werken uns entgegen. Wir fühlen, daß es die Schöpfungen eines Mannes sind, der nach den Berichten seiner Zeitgenossen das größte Vergnügen darin fand, wenn er in den Wäldern und Feldern dem großen wie dem kleinen Wild und Federvieh nachschleichen konnte, um es anzuschauen und zu beobachten. Je nach dem Standpunkte des Betrachters wird der eine die waidmännische, der andere die naturwissenschaftliche, der dritte die poetische Kategorie der Darstellungen Ridingers bevorzugen. Für den Kupferstichfreund bieten besonders die zwölf Blätter aus dem Paradiese (Th. 807—818), die acht Blätter der wilden Tiere mit den Fährten am

*) G. A. W. Thienemann, Leben und Wirken des unvergleichlichen Tiermalers und Kupferstechers Joh. El. Ridinger. Leipzig 1856. 8.



113. Tierstudien. Radierung von Chr. W. E. Dietrich.

unteren Rande (Th. 186—194), die Parforcejagd des Hirsches in sechzehn Blättern (Th. 49—64) und die aus einundvierzig Tafeln bestehende Folge der wilden Tiere mit Gedichten von H. Brockes, v. J. 1736 (Th. 195—235) die Maßstäbe für die Beurteilung der außerordentlichen Kraft des Meisters. — Von den übrigen Augsburger Malern und Radierern sind noch der vorhin schon als Ridingers Lehrer erwähnte Georg Philipp Rugendas (1666—1741) und sein Sohn Johann Christian (1708—1781) als Urheber von bewegten Kriegsszenen und Soldatenbildern hier zu nennen. Der Vater, dessen Bedeutung im Vergleiche mit Ridinger bisweilen unterschätzt wird*), war auch tüchtig in der Schabmanier. Das Dresdener Kabinett besitzt von ihm ein bei Stillfried nicht erwähntes, aus acht Platten bestehendes, überlebensgroßes Bildnis Kaiser Karls VI. in ganzer Figur, welches in Schabkunst ausgeführt ist. Die Blätter des Sohnes (nach Kompositionen des Vaters) sind auf ockergelbem Grund in Braun gedruckt und mit Weiß gehöht. — Nürnberg stellt zu dem Kontingente der Radierer des vorigen Jahrhunderts zwei namhaftere Meister, die Landschaftsmaler Peter Bemmel (1685—1754) und Johann Christoph Dietzsch (1710—1769). Sie fertigten einige Dutzend mit leichter Nadel ausgeführte landschaftliche Blätter mit Bauernstaffage, Reitern und allerhand wanderndem Volk. — In München, wo die landschaftliche Radierung durch den Württemberger Joachim Franz Beich (1666—1748) verhältnismäßig früh ihre tüchtige Vertretung fand, erfreute sich bis über die Grenze des Jahrhunderts hinaus der Hofminiaturmaler Bartholomäus Ignaz Weiß (1730—1815) als Radierer einer großen Reputation, die wir heute nicht völlig begreifen können. Seine meistens mit kräftiger Nadel radierten oder in gemischter Manier ausgeführten Blätter stellen teils eigene Kompositionen des Künstlers, teils Gemälde berühmter älterer Meister, und zwar sowohl biblische und historische als auch genremäßige und porträtartige Motive, Studienköpfe u. dergl. dar. Die Bilder der alten Meister, z. B. die Madonnen von Rafael, die Bildnisse von Rembrandt u. a. erfahren durch Weiß eine sehr freie Übersetzung, nicht selten mit ganz willkürlichen Zusätzen oder Weglassungen. Am ansprechendsten sind noch die eigenen Erfindungen des Künstlers. Im ganzen macht das 136 Blätter umfassende Werk den Eindruck einer geschickten und nicht empfindungslosen Künstlerkraft, wenn ihm auch der Wert einer ausgesprochenen Individualität mangelt. — Diese findet sich dagegen in erfreulichster Weise bei dem aus Mannheim nach München eingewanderten Ferdinand Kobell (1740—1799), dem Senior dieser berühmten Künstler- und Dichterfamilie. Er ist, wie Franz Kugler**) treffend bemerkt hat, „als derjenige zu bezeichnen, der die landschaftliche Radierung, was die äußeren Elemente der Darstellung anbetrifft, zuerst auf umfassende Weise zu einer eigentlich vollendeten Durchbildung gebracht hat.“ Er schritt in dieser Hinsicht auf der Bahn weiter, die ein Jahrhundert früher der holländische Radierer A. van Everdingen

*) Einen Überblick über seine Werke gewährt das Buch des Grafen Heinrich Stillfried: Leben und Kunstleistungen des Malers und Kupferstechers G. Phil. Rugendas. Berlin 1879. 8.

**) Über Ferdinand Kobell und seine Radierungen. Einleitendes Vorwort zu der neuen Ausgabe von F. Kobells Radierungen in 178 Platten. Stuttgart 1842. (Wieder abgedruckt in den Klein. Schriften, Bd. III, S. 363 ff.). Ein Verzeichnis der sämtlichen Radierungen Kobells bietet der „Catalogue raisonné“ von Stephan Baron Stengel. Nürnberg 1822.

betreten hatte. „Doch nicht bloß in der gründlicheren Feststellung der Technik beruht die Bedeutung von Kobells Radierungen; sie sind zugleich die schönsten Zeugnisse für das neue sinnvolle Eingehen auf das stille Wirken der Natur in ihrer schlichten Reinheit, welches zu jener Zeit in Deutschland erwachte." In Heidelberg und dessen herrlicher Umgebung war der Sinn für die Schönheit und Größe der Landschaft dem jungen Studenten der Jurisprudenz aufgegangen. Aber erst viel später konnte derselbe den unwiderstehlichen Drang zur Kunst befriedigen. Eine Reise nach Paris (1768) gab den Ausschlag, machte ihn bekannt mit Wille und dem trefflichen Radierer Phil. Parizeau, und ließ den Gedanken in ihm reifen, nicht die Malerei, sondern die Ätzkunst sich zum eigentlichen Berufe zu erwählen. Nach der Heimkehr siedelte sich Kobell zunächst in Mannheim und 1793 in München an, wo er als Galeriedirektor starb. Man zählt von ihm im ganzen 242 radierte Blätter, fast sämtlich Landschaften, deren Daten von 1769 bis 1796 reichen. In den frühesten derselben bemerkt man einen Anschluß an die altholländischen Meister, durch deren Studium der Künstler in die Geheimnisse seines Faches einzudringen strebte; dann wendet er sich für eine kurze Zeit der idealen Richtung zu, wie sie vor allen durch die beiden Poussin vertreten wird, ohne jedoch deren Studiengebiet, Italien, selbst zu betreten; erst nach Überwindung dieser Vorstufen kommt Kobell zu sich selbst, zu jener Darstellung der einfachsten landschaftlichen Situation schlicht deutschen Charakters, welche sein Wesen charakterisiert. Es ist die Natur in ihrer Einfalt und Stille, wie sie Goethe in seinem Werther schildert, nach Eindrücken, die er in der Gegend um Wetzlar herum in dem lieblichen Thale des Lahnflusses empfangen hatte. Dabei giebt sich Kobell jedoch niemals als einseitiger Naturalist oder bloßer Vedutenmaler; seine Radierungen haben selten das Gepräge von reinen Naturstudien, wie z. B. das große Blatt mit der Inschrift: „Im Neckarauer Wald. 1779". Es ist immer ein vollendetes, in sich beschlossenes künstlerisches Ganzes, was der Künstler anstrebt. Wie einfach das landschaftliche Motiv oder das Stück menschlichen Verkehrs auch immer sein mögen, die er schildert, stets ist die Situation vollkommen klar ausgesprochen, die Stimmung einheitlich, die Linienführung, die Licht- und Schattenverteilung mit gereifter Kunst harmonisch durchgebildet. Unser beigedrucktes Beispiel (Abb. 114) mag dies erläutern und zugleich die Stellung kennzeichnen, welche Ferdinand Kobell am Beginn der neuen Zeit einnimmt. Er ist für die deutsche Landschaft der Vertreter desselben Prinzips naiver Naturanschauung, als dessen begabtester Repräsentant in der Figurenmalerei Chodowiecki dasteht. — Ein Bruder des Meisters, Franz Kobell (1749—1822) und sein Sohn Wilhelm v. Kobell (1766—1855) waren auf nahe verwandten Gebieten thätig. Von dem letzteren ist besonders das große Blatt mit dem Pferderennen beim Oktoberfest d. J. 1810 wegen seiner zarten, lebensvollen Ausführung beachtenswert. Er war auch sehr geschickt in der Herstellung von Aquatintablättern, vornehmlich nach altniederländischen Landschaften und Tierstücken.*) Der gleichen Richtung folgten Johann Georg v. Dillis (1759—1841) und seine beiden Brüder Cantius und Ignaz.

Eine stets eifrige Pflege fand die Radierung, in erster Linie die landschaftliche,

*) Über diesen und alle diejenigen nachfolgenden Meister, deren Thätigkeit vorzugsweise oder ganz dem laufenden Jahrhundert angehört, s. Andr. Andresen, Die deutschen Maler-Radierer des neunzehnten Jahrhunderts. Leipzig. 1866—70. 4 Bde. 8.



Landschaft bei Civita Vecchia. Radierung von F. E. Weirotter. (Berlin, königl. Kupferstichkabinett.)



bei den allem Weichen, Stimmungsvollen, Malerischen zugeneigten Österreichern. Martin Johann Schmidt, nach seinem Geburtsorte Grafenwörth bei Krems in Niederösterreich der Kremser Schmidt genannt (1718—1801), brachte einige seiner stürmisch bewegten Kompositionen christlichen und mythologischen Inhalts auf die Kupferplatte und bewährt auch als Radierer seine derbe, schnellfertige Meisterschaft. — Als Begründer der landschaftlichen Radierung in Wien steht Franz Edmund Weirotter (1730—1771) da. Er war ein geborener Innsbrucker, kam zunächst nach Wien, darauf nach Paris und in Beziehungen zu Wille, bildete sich dann in Italien weiter aus und wurde 1767 durch Schmutzer als Lehrer des Landschaftszeichnens und Radierens



114. Landschaft. Radierung von Ferd. Kobell.

an die Wiener Akademie berufen.*) Er brachte dorthin bereits mehrere Folgen seiner mit leichter, geistreicher Nadel im Stile Watelets radierten Landschaften mit, Küstenbilder, Marinen, Flußlandschaften aus der Normandie, aus Holland, aus der Umgegend von Paris und aus Italien, die er dann in Wien noch durch zahlreiche Aufnahmen niederösterreichischer Wald- und Gebirgsbilder vervollständigte. Wille rühmt in seinen Memoiren Weirotters zarte, anmutige Behandlungsweise, und auch Winckelmann, dem er ihn empfahl, schätzte ihn hoch. Außer Weirotters Radierungen, von denen wir auf beiliegender Tafel ein Beispiel geben, zeugen eine Menge trefflich behandelter Naturstudien, besonders Rötelzeichnungen, von der Fruchtbarkeit seines Talents, welcher ein jäher Tod leider allzufrüh ihr Ziel setzte. — Die Brüder Johann Christian und Friedrich August Brand (1723—1795 und 1735—1806),

*) S. des Verfassers Geschichte der k. k. Akademie der bild. Künste in Wien, S. 41 ff. und Roger Portalis u. H. Béraldi, a. a. O. II, 653 ff.


115. Vignette. Radierung von Salomon Geßner.

auch Laurenz Janscha und Martin v. Molitor (beide † 1812) folgten seinen Bahnen. Den Erstgenannten finden wir im Verein mit anderen österreichischen Künstlerkräften, außer auf landschaftlichem Gebiete, auch im Genrefache thätig, als Radierer von derb gezeichneten Volksfiguren, welche den Handel und Wandel des täglichen Lebens unter dem Titel „Der Kaufruf in Wien“ uns vor Augen führen. Von den Letztgenannten rühren einige hübsche landschaftliche Blätter mit leichtem Anhauch von Aquatinta her. — Josef Roos (1732—1805) erhielt mit seinen flott und breit behandelten großen Tierstücken die Überlieferungen seiner Vorfahren. — Ins klassische Fahrwasser lenkten dann der aus Hannover nach Wien gekommene Albert Christoph Dies (1755—1822) und Heinrich Friedrich Füger (1751—1818) die Radierung hinüber. Von dem ersteren rühren einige landschaftliche Blätter italienischen Charakters mit romantischer und antiker Staffage her, welche dem Stile Joseph Anton Kochs und Reinharts verwandt sind. Der letztere versuchte sich auch in der Schabkunst.

An den akademischen Klassizismus Fügers grenzt die Idyllensphäre Salomon Geßners (1730—1788). Beide führen uns aus dem Gebiete des Natürlichen und Einfach-Wahren, das in der Zeitströmung lebte, zur Konvention zurück. Wie Geßners poetische Idyllen, so sind übrigens auch seine gleichgestimmten Radierungen keineswegs ohne künstlerischen Reiz. Ein feiner, anmutiger Geist lebt darin.*) Aber die Welt, wie sie uns in diesen Bildern primitiver Zustände geschildert wird, mit ihren lagernden Hirten, tanzenden Satyrn und Nymphen, ist ein erträumtes Elysium ohne Realität und auch ohne poetische Glaubhaftigkeit: nur ein tändelndes Spiel mit lieblichen Formen und schwärmerisch weichen Seelenstimmungen. Geßner, der seines Zeichens Buchhändler und als Künstler Autodidakt war, begann 1753 mit dem Radieren von Vignetten und größeren Illustrationen für Bücher und Neujahrsblätter. Dann gab er die verschiedenen Auflagen seiner Gedichte mit eigenen Zierbildchen heraus, 1762 die Ausgabe in vier Bänden, 1765 eine gleichfalls vierbändige mit lauter neuen Illustrationen, 1770—72 die niedliche fünfbändige Oktavausgabe mit vielen zart behandelten Vignetten, 1777—78 die große Quartausgabe. Die unserem Buche eingestreuten Nachbildungen (Abb. 115 und 117) mögen den Stil dieser hübschen kleinen Beigaben veranschaulichen. Dazu kommen dann des Meisters landschaftliche Radierungen in mehreren Folgen: eine von 1764, dem Watelet gewidmet, eine zweite von 1771 mit mythologischen Figuren, beide zu je zehn Blättern, endlich 1768 eine dritte aus zwölf Blättern bestehende, vorzugweise mit Gewässern und einem Brunnenbassin auf dem ersten Blatte. Darunter sind neben den Motiven arkadischer Gattung auch manche Darstellungen von einfach nordischer Wiesen- und Waldesnatur. Wir geben auch von

*) Zur Charakteristik des Poeten und Künstlers s. neuerdings das gehaltvolle kleine Buch von Heinr. Woelfflin, Salomon Geßner. Mit ungedruckten Briefen. Mit Reproduktionen von Radierungen S. Geßners. Frauenfeld, Huber. 1889. 8.



116. Landschaft. Radierung von Salomon Geßner.

den Landschaften in Abb. 116 ein Beispiel. Geßner war nicht in Italien und hat offenbar niemals gediegene Formstudien gemacht. Das giebt seinem Stil, besonders im Figürlichen, etwas Schwächliches und Dilettantisches. Am besten sind die kleinen Vignetten mit spielenden Putten, Eroten u. dergl.

Als halbe Italiener erscheinen uns dagegen die beiden Brüder Johann Phi-

lipp und Georg Abraham Hackert (1737—1807), der treffliche Wilhelm Friedrich Gmelin (1745—1820) und der unter dem Namen Teufelsmüller bekannte Dichter und Maler Friedrich Müller (1749—1825), mit dem das „Ideal der ungeberdigen Kraftgenialität“ der Sturm- und Drangperiode seine Vertretung unter den deutschen Radierern findet. Müller bleibt übrigens als solcher in ziemlich niedriger, genremäßiger Sphäre, während von den erstgenannten dreien besonders Gmelin zu reinen Höhen sich aufschwang und mit der Nadel wie mit dem Stichel eine Reihe von Blättern im edelsten getragenen Stile des Poussin lieferte.

Am Ende der Künstlerreihe des achtzehnten Jahrhunderts erscheint, wie eine Verkörperung von dessen anmutigem, aber weichem Ideal, die hoch gefeierte Gestalt der Angelika Kauffmann (1741—1807), eine Mischung von englischem Fair und deutscher Frauenart, das vestalische Gegenbild zu der bacchantischen schönen Lady Hamilton. Ihren sinnigen, duftig gemalten Bildern hat sie in ihren sechsunddreißig Radierungen ebenbürtige Werke der vervielfältigenden Kunst an die Seite gestellt, die ihr Talent im besten Lichte zeigen.*) Sie sind mit geschickter Hand äußerst sauber ausgeführt, häufig in Aquatinta getönt, bisweilen auch (von ihrem Schwager Jos. Zucchi) mit dem Grabstichel überarbeitet. Es befinden sich darunter zwei Bildnisse Winckelmanns, mehrere Nachbildungen von Werken italienischer Meister und vor allem eine Anzahl jener hübsch bewegten, nachdenklich oder schwärmerisch blickenden Frauen- und Mädchengestalten, wie sie uns auch auf den Gemälden der Künstlerin so häufig begegnen, mit Bezeichnungen, wie „L'Allegra“, „La penserosa“, „Simplicity“ u. s. w. Bisweilen berührt uns in diesen anmutigen Bildchen ein mit frischem Blick angeschautes Stück Natur; aber im ganzen sind sie doch von jener damals herrschenden Konvention nicht frei, die alles ins Gefällige und Salonfähige herabstimmt und selbst aus den Göttinnen und Heroinen des Altertums empfindsame englische Ladies macht.

*) A. Andresen, Der deutsche Peintre-Graveur, V, 373 ff.



117. Vignette. Radierung von Salomon Geßner.



118. Kinderfries. Radierung von Eug. Neureuther.

Vierter Abschnitt.

Das neunzehnte Jahrhundert.

1. Allgemeines. — Die Erfindung der Lithographie.

Als die Stürme des Revolutionszeitalters und der Napoleonischen Kriege den Weltteil durchtobten, war es vorüber mit diesem weichen, empfindsamen Ideal. Männliche Geister, starke Naturen bauten an der neuen Ordnung der Dinge, retteten herüber, was von dem Alten noch zu brauchen war, gaben den Forderungen der Zeit Maß und Gestalt. Auf das philosophische folgte das historische Jahrhundert, auf die theoretische Spekulation die Ära des Positivismus, der Naturwissenschaft, die Blüte der Technik, des Maschinenwesens.

Die vervielfältigenden Künste, welche schon durch ihre technische und mechanische Seite mit diesen Vorgängen in nächster Beziehung stehen und überdies in ihrem inneren Gehalt stets ein großes Stück des herrschenden Zeitgeistes repräsentieren, machten im Gefolge der führenden bildenden Kunst den ganzen Wandel der Dinge mit durch. Auch sie erscheinen in dem neuen Jahrhundert verjüngt und bereichert auf dem Schauplatz; ihre Geschichte während dieses Zeitraumes ist so bewegt und wechselvoll, wie nie zuvor.

Nach der Anlage des Werkes, von welchem dieses Buch einen organischen Bestandteil ausmacht, kann hier von einer eingehenden Darstellung dieser modernsten Geschichte der vervielfältigenden Künste nicht die Rede sein. Wir wollen nur die wechselnden Richtungen andeuten, welche der Gang der Entwickelung eingeschlagen hat, und die Ziele zu erkennen suchen, welchen sie entgegenstrebt.

Unleugbar fest steht die Thatsache, daß für die deutsche vervielfältigende Kunst, wie für die gesamte Kultur der Nation, nach jahrhundertelanger Entfremdung endlich eine Rückkehr zur volkstümlichen Empfindungs- und Anschauungsweise eingetreten ist. Schwind und Rethel, Ludwig Richter und Menzel stehen als die Begründer dieses nationalen Stiles da. Ihr Inneres ist so echt und rein deutsch, wie die Poesie unserer großen Dichter, der Schöpfer unserer nationalen Litteratur.

Dem geistigen Erneuerungsprozeß ging der technische zur Seite. Er bekundet seine Kraft in Erfindungen und Entdeckungen; er fügt neue Vervielfältigungsarten ein, greift belebend auf die alten zurück, eröffnet für sie bisher unbetretene Pfade, führt endlich nach dem Aufkommen der Photographie zu lange noch nicht erschöpften Wundern, den Leistungen der Photomechanik.

Hier soll zunächst ein kurzes Wort von der Lithographie gesagt werden, obwohl sie, streng genommen, nicht in den Rahmen dieser Darstellung gehört. Die Lithographie ist, wie der Kupferstich und der Holzschnitt, eine deutsche Erfindung. Aloys Senefelder (1771—1834), ein geborener Prager, machte in den letzten neunziger Jahren in München die ersten Versuche mit seiner Technik: von 1796 stammt die älteste Probe, 1797 wurde die Steindruckpresse konstruiert, 1798 entstand die erste gravierte Arbeit auf Stein, 1799 der früheste Versuch einer auf Stein ausgeführten Kreidezeichnung. Der Erfinder war zugleich der unermüdlichste Bereicherer seiner Technik: er vervollkommnete den Umdruck von Zeichnungen und Stichen, fügte zu der einfachen Steinzeichnung die Aquatintamanier und die sogenannte gespritzte Manier hinzu, schuf den lithographischen Tondruck und schritt sogar schon zur Herstellung von farbigen Lithographieen vor. Bei Senefelders Tode war das neue Verfahren nicht nur in allen Hauptkunststädten Europas eingebürgert, sondern es hatte technisch auch bereits alle wesentlichen Eigenschaften erprobt, welche ihm innewohnten.

Aber auch in diesem Falle hing das Schicksal der Erfindung vor allem von dem Eingreifen der Künstler ab. Erst nachdem diese sich der neuen Technik bemächtigt hatten und vollends, nachdem sie schöpferisch für dieselbe thätig geworden waren, konnte die wirkliche Blüte der Lithographie beginnen; seit die Teilnahme der Künstlerwelt an ihr vorüber ist, welkt sie dahin.

Männer von ernstem Sinn und großem Talent bemächtigten sich der Technik Senefelders zunächst zur Reproduktion von Gemälden alter und neuerer Meister. München ging voran. Jos. Nepomuk Strixner (1782—1855) kopierte Dürer, Cranach, die alten Flandrer, Ferdinand Piloty d. Ä. (1785—1844) schritt zu den großen Koloristen des siebzehnten Jahrhunderts, zu Rubens und seinesgleichen vor, Franz Hanfstaengl d. Ä. (1804—1877) schuf in seiner weltbekannten Publikation der Dresdener Galerie das unübertroffene Meisterwerk lithographischer Übertragungskunst, in welchem der Technik des Steindrucks, bei stilgetreuer Charakteristik der verschiedenen Schulen und Meister, der höchste nur denkbare Grad malerischer Wirkung abgewonnen ist. Namentlich war es die hier erreichte Tiefe, Fülle und Wärme des Tons, durch welche sich die der Zeitrichtung entgegenkommende Technik die Sympathieen des Publikums und der Künstler eroberte. — Franz Weishaupt in München machte 1823 zur Herstellung von farbigen Tafeln für das brasilianische Reisewerk von Spix und Martius die ersten Versuche mit dem Druck verschiedener Steine. Durch Wilh. v. Zahns ornamentale Sammelwerke nach klassischen Mustern, bei deren Ausführung in erster Linie der treffliche C. Hildebrandt beschäftigt war, wurde die Chromolithographie dann in Berlin eingebürgert, und behauptet dort bis heute ruhmvoll ihren Platz. — Auch im lithographischen Schwarzdruck hat Berlin in der Person Gust. Heinr. Gottl. Feckerts (geb. 1820) eine Künstlerkraft aufzuweisen, welche namentlich bei der Wiedergabe von Gemälden moderner Meister (Gallait, Knaus, Ed. Meyer-

heim, Winterhalter, Henry Ritter, Martersteig u. a.) der Lithographie den weichsten Schmelz und Zauber des Tones abgewonnen hat, dessen sie überhaupt fähig ist.

Aber ihre volle Bedeutung erlangte die Technik doch erst durch das Hinzutreten wahrhaft schöpferischer Meister. Und hier ist Adolf Menzel (geb. 1815) in erster Linie zu nennen. Er wirkte bahnbrechend für die Lithographie wie für den Holzschnitt. Die Grundrichtung seiner Natur auf das malerische Erfassen und Wiedergeben der Natur fand in dem fügsamen Material und seiner mannigfachen Verwendbarkeit ein freies Arbeitsfeld. Durch den Vater, der die Lithographie geschäftsmäßig betrieb, schon als Knabe in das technische Verfahren eingeweiht, entwickelte und bereicherte Menzel dasselbe bald auf die mannigfaltigste Art. Außer den drei der ersten Jugendzeit (1833—1836) angehörigen Cyklen: „Luthers Leben", „Künstlers Erdenwallen" (in Anlehnung an das Goethe'sche Gedicht) und den „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgischen Geschichte", welche teils Federzeichnungen auf Stein in scharfer, geistvoller Vortragsweise, teils voll ausgeführte malerische Lithographieen sind, veröffentlichte Menzel 1851 noch ein Heft „Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen", welche in Technik und Erfindung zu dem Originellsten und phantastisch Reizvollsten gehören, was er geschaffen hat. Unter seinen zahlreichen lithographischen Einzelblättern sei nur der große, wirkungsvoll behandelte Tondruck „Christus als Knabe im Tempel" (gemalt und in Stein geschabt 1852) hier hervorgehoben. Dazu kommen seit frühester Jugend unzählbare Vignetten, Gelegenheitsbilder, Titelblätter und Randzeichnungen aller Art, als die Zeugnisse eines rastlos thätigen, den Strömungen des Lebens mit nimmer müdem Auge folgenden Talentes.

Auch Wien wandte sich früh und mit regem Eifer dem Verfahren Senefelders zu. Es giebt kaum einen hervorragenden Wiener Maler und Zeichner aus der aufstrebenden Generation der zwanziger bis vierziger Jahre, der sich nicht mit Feder oder Kreide auf dem lithographischen Stein versucht hätte. Danhauser, Fendi, Jak. und Rud. Alt und viele andere leisteten darin Vorzügliches. Aber als der Wiener Lithograph par excellence aus jener Zeit steht der berühmte Porträtist Josef Kriehuber (1801—1876) da. Seine nach Tausenden zählenden Bildnisse und Bildnisgruppen sind ein treues Spiegelbild des Metternichschen Österreichs und der Wiener Gesellschaft in allen ihren Standesabstufungen und Berufsarten, vornehmlich des Hofes, des Adels, der Kreise des Musiklebens und der Theaterwelt. Auch einzelne klassische Blätter nach alten Meistern (Rafaels Madonna im Grünen, Morettos Heil. Justina u. a.) hat Kriehuber geschaffen. Manche gute Bildnisse von weicher empfindungsvoller Behandlung lieferte auch der treffliche Fr. Lieder (1780—1859). Einen der Höhe Menzels gleichkommenden Meister fand die Wiener Lithographie endlich in August Carl v. Pettenkofen (1821—1889), dem genialen Schilderer der österreichischen Kriegsgeschichte und Soldatenwelt, besonders aus der Periode der Napoleonischen Kriege und der Feldzüge von 1848—49. Der schneidigen, oft eckigen Charakteristik Menzels tritt Pettenkofen mit vollendeter Eleganz und sich einschmeichelnder Zartheit gegenüber und erreicht in seinen Schilderungen von Hingebung und Aufopferung, von Heldenmut und Treue bis in den Tod bisweilen eine lyrische Wirkung von ergreifender Gewalt. Neben dem „Reitertod", dem „Braven Tambour", dem „Mitleidigen Soldaten", welche als Beispiele dieser melodramatischen Richtung aufgezählt sein mögen, stehen Momentbilder

von stürmischer Bewegung, wie „Die überfallene Feldpost“, Der Transport der Verwundeten“, „Der Sturm auf Ofen“ u. a., Blätter von ebenso staunenswerter Technik wie lebensvoller und feiner Naturanschauung.

Seit Dezennien ist die Lithographie im Niedergang begriffen und fristet nur noch in gewerbsmäßiger Dienstbarkeit ein kümmerliches Dasein. Die Photographie hat sie vom Porträt und von den Galeriewerken abgedrängt; an die Stelle des Maler-Lithographen trat wieder der Maler-Radierer. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, daß auf den Herbst und Winterfrost auch für die Lithographie ein neuer Frühling folgen kann. Sie hat sich vielleicht im ersten Jugendsturm zu viel zugemutet, ist über die Grenzen ihres Könnens zu bereitwillig hinausgegangen und dadurch in Schwäche geraten. Möglich also, daß ihre Kraft wieder erstarkt, wenn sie zum klaren Bewußtsein des ihr vorgezeichneten Wirkungskreises gelangt und sich mit Maß und Ziel ihrer künstlerischen Aufgabe bemächtigt.

2. Das Wiederaufleben des Holzschnittes.

Einen ermutigenden und lehrreichen Beweis für die Möglichkeit einer solchen Auferstehung bietet die Geschichte des modernen Holzschnittes. Dieser wurde fast zwei Jahrhunderte lang tot gesagt und erhob sich vor unseren Augen zu nie geahnter Blüte. Der Anstoß dazu ging von England aus. Aber Deutschland hat sich der alteinheimischen Kunst bald erinnert und steht unter den Ländern, welche sie pflegen, schon seit mehr als einem halben Jahrhundert wieder mit in erster Reihe.

Die Technik Thomas Bewicks (1753—1828), des Bahnbrechers der modernen englischen Xylographie, war eine von der alten grundverschiedene. An die Stelle des Langholzes und des Schneidemessers (S. 53 ff.) trat die quer vom Stamm herabgesägte Buchsbaumplatte, deren feste homogene Fläche von ihm mit dem Stichel bearbeitet wurde. Man hat daher die moderne Technik mit vollem Recht Holzstich genannt. Aber während der Stichel seine Linien und Punkte ganz ebenso in das Holz wie in das Kupfer gräbt, erscheint die von dem Holzstecher eingetiefte Linie im Abdruck nicht schwarz, sondern weiß, wie bei den alten Schrotblättern (S. 54), weil die Druckerschwärze für den xylographischen wie für den Typendruck nicht in die Vertiefungen (wie beim Kupferstich), sondern auf die glatte, stehen gebliebene Oberfläche aufgetragen wird. Die weiße Linie bildet also das technische Element des modernen Holzstiches und dieser sah sich dadurch unwillkürlich auf zarte Wertabstufung und Helldunkelwirkung hingewiesen, wobei das aus dem dunkeln Grunde herausgearbeitete Licht die führende Rolle spielt. An die Stelle des zeichnerischen Facsimileschnittes trat der malerische Tonstich.*)

Gleichzeitig mit Bewick und noch bevor sich die neue Technik auf dem Kontinent verbreitete, hatten die beiden Unger in Berlin, Vater und Sohn, an der Hebung des

*) S. die weitere Ausführung dieser technischen Unterschiede und ihrer Folgen in dem lehrreichen Aufsatze von S. R. Koehler über Fr. Juengling und den modernen Holzstich, Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. II, 81 ff.

herabgekommenen Holzschnitts gearbeitet. Der jüngere von ihnen, Joh. Friedr. Gottlieb Unger († 1804) war als Professor der Holzschneidekunst an der dortigen Akademie sowohl praktisch als auch litterarisch für die Förderung der Sache thätig*). Wie Bewick, so sah auch er sich auf den Wettbewerb mit den Almanachbildern der Kupferstecher angewiesen und suchte dieser Kupferstichmanier mit den Mitteln der alten Technik nahezukommen. Ihm folgten Friedrich Wilh. Gubitz (1786—1870) in Berlin und Blasius Höfel (1792—1863) in Wien, besonders der erstere mit namhaften Erfolgen durch seine bei Jung und Alt beliebten Volkskalender (Abb. 119). Die Fühlung mit den breiten Schichten des Volks war damit wieder gewonnen. Es bedurfte nur des Zusammenwirkens bedeutender Künstler mit ihnen ebenbürtigen Xylographen, um eine neue Blüte der Technik herbeizuführen.



119. Der Mailänder Dom. Holzschnitt von Fr. W. Gubitz.

Auch hier steht wieder der Name Adolf Menzels obenan. Im Bunde mit ihm haben Friedr. Ludw. Unzelmann (1797—1854) in Berlin und sein vorzüglicher Schüler Eduard Kretzschmar (1806—1858) in Leipzig, ferner die Gebrüder Otto und Albert Vogel in Berlin eine Reihe von Holzschnittwerken hervorgebracht, welche in ihrer Art bis heute noch unübertroffen dastehen. Es sind, abgesehen

*) Er verfaßte u. a. zu Ehren seines Vaters Johann Georg das „Denkmal eines Berlinischen Künstlers und braven Mannes“. Berlin 1798. Näheres bei Füßli im Allgem. Künstlerlexikon, S. 4011.

von den ins Jahr 1838 zurückreichenden Illustrationen zu Chamisso's „Peter Schlemihl", zunächst die 1839—1842 entstandenen 400 Illustrationen zu Franz Kuglers „Geschichte



120. Friedrichs des Großen Tod, von A. Menzel. Holzschnitt von Unzelmann.

Friedrichs des Großen," durch welche Menzel, auf Chodowiecki fußend, die Persönlichkeit des preußischen Heldenkönigs und seiner Zeit dem modernen Volksbewußtsein einverleibte, dann die aus den Jahren 1843—1849 stammenden kostbaren Holzschnitte in der Prachtausgabe der „Oeuvres de Frédéric le Grand", welche Friedrich Wilhelm IV. veran=

staltete (neu publiziert 1882 und 1886). Menzel persiflierte das vorgeschriebene kleine Format von 12 qcm geistreich in der Titelvignette. Aber gerade in diesen winzigen Bildchen, besonders den herrlichen Porträts, den reizenden kleinen Landschaften, den sinnigen Allegorieen und Humoresken, in denen der Illustrator die Gedanken des königlichen Autors weiterspinnt, offenbart sich die Größe von Menzels Genie. Die Holzschneider, welche die Blättchen geschnitten haben, zeigen uns, daß ihnen die Fortschritte der englischen Schule nicht unbekannt geblieben waren. Aber sie hielten trotzdem an der deutschen zeichnerischen Weise fest, suchten vor allem den charakteristischen Ausdruck, die Handschrift des Künstlers genau wiederzugeben, und verstanden es, den Intentionen desselben mit ihren Mitteln selbst dort zu entsprechen, wo er — wie nicht selten — durchaus malerische Wirkungen anstrebte und die feinsten Tonabstufungen erheischte. Unser Beispiel (Abb. 120) kann diese letztere Eigenschaft der Holzschnitte veranschaulichen*). Von den übrigen Holzschnittwerken Menzels mögen noch die Blätter „Aus König Friedrichs Zeit“ (vollendet 1855, neue Ausgabe 1886), die Illustrationen zu dem Kleistschen Lustspiel „Der zerbrochene Krug“ (1877) und unter den Einzelblättern des Meisters das große, von Unzelmann mustergültig geschnittene Porträt Shakespeare's hervorgehoben sein. Der Holzschnitt gewinnt in Werken, wie dieses, eine ganz erstaunliche koloristische Kraft, ohne doch zu dem Prinzip der weißen Linie sich zu bekennen. Er wirkt wie eine malerische Originalradierung.

Noch entschiedener an der alten deutschen Weise hält die durch **Ludwig Richter** (1803—1884) bestimmte Xylographengruppe: vornehmlich **Aug. Gaber** und **Hugo Bürkner** (geb. 1818) in Dresden, sowie **Joh. Gottfr. Flegel** (geb. 1815) u. a. in Leipzig. Wir sind über die künstlerischen Absichten weniger Meister so eingehend unterrichtet, wie über das Schaffen Ludwig Richters in

121. Das walte Gott, von L. Richter. Holzschnitt von A. Gaber.

*) Über Menzels Verfahren bei der Arbeit und die Anforderungen, die er an die Künstler stellte, s. den Text von M. Jordan und Rob. Dohme zum Menzel-Werk, München, Bruckmann, S. 19 ff.

seinem köstlichen Buche „Lebenserinnerungen eines deutschen Malers“ (Frankfurt a. M. 1885). Wie er nach seiner Heimkehr aus Italien als Landschaftsmaler und Radierer in der schlichten Natur des Elbthales und der sächsischen Waldgebiete die seinem Wesen innerlichst verwandte Sphäre fand, so erblickte er auch für sein Wirken als Illustrator und Zeichner für den Holzschnitt das höchste Ziel seines Lebens in der Pflege des Heimischen, Altväterlichen, Familienhaften. Mit wärmster Verehrung schloß er sich an die Vorbilder Dürers und seiner Genossen an und wußte deren Wesen in sich aufzunehmen, ohne sich deshalb von der Empfindungsweise der Gegenwart zu entfernen oder deren malerischen Sinn abzuweisen. Richter begann mit Bildern zu Marbachs Volksbüchern, zum Reinecke Fuchs u. a. Dann kamen die dem Haus- und Familienleben, namentlich der Kinderwelt gewidmeten Folgen, welche die unvergleichliche Popularität des Meisters begründet haben: „Beschauliches und Erbauliches“ (1851), das „Vater Unser“ (1856), woraus wir in unserer Abbildung 122 ein Beispiel vorführen, „Für's Haus“ (1858—1861), „Der Sonntag“ (1861), „Neuer Strauß für's Haus“ (1864), „Unser tägliches Brot“ (1866), „Gesammeltes“ (1869), „Bilder und Vignetten“ (1874) u. a. m. In der Vorrede zum ersten Hefte des „Für's Haus“ giebt er seinen Gedanken folgenden Ausdruck: „Schon seit vielen Jahren habe ich den Wunsch herumgetragen, in einer Bilderreihe unser Familienleben in seinen Beziehungen zur Kirche, zum Hause und zur Natur darzustellen, um im Spiegel der Kunst jedem zu zeigen, was er einmal erlebte: der Jugend Gegenwärtiges und Zukünftiges, dem Alter die Jugendheimat, den gemeinsamen Blumen- und Paradiesgarten, der den Samen getragen hat für die spätere Saat und Ernte, und so vielleicht in manchen der einsam oder gemeinsam Beschauenden den inneren Poeten zu wecken.“ Das Fortwirken im dichterischen Sinn, wie es Richter hier seinen Bildern wünscht, ist auch an seinem eigenen Schaffen deutlich zu beobachten. Anfangs war er der einfache Illustrator seiner Autoren; dann machte er sich von ihnen frei, schuf in ihrem Sinne weiter, wie Menzel im Geiste König Friedrichs; endlich begleitet der Text nur noch als Motto das Bild und erläutert die vom Künstler nach malerischen Gesichtspunkten selbständig erfundene Szene. (Abb. 122). — Das Wirken L. Richters hat unermeßliche Frucht getragen und zahlreiche Talente geweckt, welche in verwandtem Geiste thätig waren. So traulich und so eindringlich wie er hat freilich keiner zum Volke zu reden gewußt. Otto Speckter (1807—1871) in Hamburg ist uns allen bekannt von der Kinderzeit her durch sein „Fabelbuch“ mit den Bildern des Schneemanns, des Raben, des hungernden Vögelchens. „Hannchen und die Küchlein“, Klaus Groths „Quickborn“, Luthers geistliche Lieder hat er ebenfalls illustriert und in früherer Zeit sich auch im Radieren und Lithographieren hervorgethan. Einen Schritt vom Bürgerlichen ins Vornehme, vom Naiven ins Gezierte machen wir mit Oskar Pletschs (1830—1888) beliebten Bilderbüchern aus der Kinderwelt. Eleganz und Humor verbinden sich in den flott gezeichneten Volks- und Lebensbildern Alb. Hendschels (geb. 1834). H. Günther und Karl Oertel in Leipzig haben viele dieser ansprechenden Schöpfungen in Holz geschnitten.

Die Kraft der um Richter sich gruppierenden Xylographenschule reichte auch für den großen historischen Stil vollkommen aus, welchen Alfred Rethel (1816—1859) und Julius Schnorr von Karolsfeld (1794—1872) in ihren Holzschnittzeichnungen wie als Maler anstrebten. Ein Werk voll dämonischer Phantasie und dabei

volkstümlich im besten Sinne des Wortes ist Rethels 1848 entstandener „Totentanz“, in Holz geschnitten von Bürkner, mit Versen von Robert Reinick. Die alte Weise von dem Gleichmacher Tod ist in diesen acht meisterhaften Blättern mit neuer, eigenartiger Poesie vorgetragen und dem Flugblätterstil des sechzehnten Jahrhunderts frisches Leben eingehaucht. — Unter den Zeichnungen Jul. Schnorrs sind namentlich einige seiner Bibelbilder von schlichter und markiger Kraft. Mehrere schöne Schnitte nach ihm und anderen Meistern der „neudeutschen“ Richtung lieferte der auch als Kupferstecher und Stempelschneider geschätzte Heinrich Loedel in Göttingen. — Den Namen des trefflichen K. Oertel tragen manche der energievollen und tief empfundenen Holzschnittbilder von Josef v. Führich (1800—1870), der besonders in seiner letzten Lebenszeit als Illustrator äußerst fruchtbar war. Sein „Bethlehemitischer Weg“, der Ostercyklus „Er ist auferstanden,“ das „Marienleben,“ die Illustrationen zum Thomas a Kempis, zum Buche Ruth, zum Psalter (Abb. 123) u. a. haben mit ihrer echten Frömmigkeit und ihrem kernigen Naturgefühl sich in Süd und Nord die Gunst breiter Schichten des Publikums errungen und dem deutschen Holzschnittstil kräftige Nahrung zugeführt.



122. Aus dem Vaterunser, von Ludwig Richter. Holzschnitt von Aug. Gaber.



Nicht minder volkstümlich, frisch und gesund mutet uns Moriz von Schwind (1804—1871) als Holzschnittzeichner an. Er siedelte früh von seiner Heimat Wien nach München über und wurde dort im Bunde mit Kaspar Braun, Eug. Neureuther, Graf Pocci, Lichtenheld, Ille, Muttenthaler, A. Müller u. v. a. einer der Hauptbegründer des besonders in der weltbekannten Anstalt von Braun und Schneider ausgebildeten Stils. Die „Fliegenden Blätter" entstanden 1845, wenig Jahre darauf die „Münchener Bilderbogen," beide bis heute in ununterbrochener Fortsetzung. K. Braun (1807—1877), der artistische Leiter der Anstalt, lehnte sich anfangs an französische Muster an. Er war im Atelier von Brévière in Paris gebildet, und dieser schnitt auch die von Braun gezeichnete Kopfvignette der „Fliegenden Blätter" mit den zwei Ritterfräulein und dem Seifenblasen machenden Schalksnarren. Daneben machte sich jedoch dann bald die deutsche Art geltend, bisweilen in derber und kantiger, später in saftiger und anheimelnder Weise, völlig sich deckend mit den Intentionen der zeichnenden Künstler, die ein mehr auf Humor und Poesie als auf brillante Technik haltendes Publikum vor sich hatten. Die Beiträge von Schwind zu diesen schlichten Holzschnitten der Braun und Schneiderschen Anstalt, sein „Winter," der „Gestiefelte Kater," der „Einsiedel," das Blatt „Von der Gerechtigkeit Gottes" bilden die Glanzpunkte der damaligen Produktion.*) Die Xylographen, die sie geschnitten haben, ein Blanz, Goetz, Knilling u. a. besitzen an technischem Reiz gerade so viel oder so wenig, wie man von ihnen forderte. In der jüngsten Zeit hat der Münchener Holzschnitt diesen Mangel nachgeholt, und die „Fliegenden Blätter" stehen in der künstlerischen Vollendung ihrer Illustrationen mit in der ersten Reihe.

Es ist bekannt, daß die Entwickelung, welche der deutsche Holzschnitt während der letzten Dezennien genommen hat, vorwiegend auf der malerischen Seite liegt. Dahin geht seit vierzig Jahren der entschiedene Zug der deutschen Kunst, dahin mußte ihr der Holzschnitt folgen. Er hat keine Gelegenheit versäumt, auch seine anderen Fähigkeiten zu entwickeln, im Facsimileschnitt Bewunderns-

*) Das Schwind-Album vereinigt die schönsten Holzschnitte des Meisters. München, Braun und Schneider. Fol.

123. Aus dem Psalter von Führich. Holzschnitt von K. Oertel.

wertes geleistet, sich den zeichnerischen Aufgaben ebenso gewachsen gezeigt wie den koloristischen. Aber bei diesem Reichtum an verschiedenen Darstellungsweisen, dessen er sich rühmen kann, liegt doch auf der tonigen Seite das Hauptgewicht. Farbige Wirkung, brillante Technik, das sind auch hier die Schlagwörter des Tages.

Die ganze große Masse der illustrierten Zeitschriften und Prachtwerke drängt nach der angedeuteten Richtung hin. Wir brauchen nur kurz einige Titel und Namen von Unternehmungen und Anstalten zu nennen, um diese Thatsache zu beleuchten.*) Das buchhändlerische Element kommt dabei mehr und mehr zur Geltung neben und vor dem künstlerischen. Der Mittelpunkt des deutschen Büchermarktes, Leipzig, und das mit ihm wetteifernde Stuttgart stehen im Vordergrunde. Aus Kretzschmars Anstalt gingen zunächst die Kräfte hervor, welche das wachsende Bedürfnis der Leipziger Produktion befriedigten. J. J. Webers „Illustrierte Zeitung“ entstand, die „Gartenlaube,“ „Daheim“ und andere Blätter folgten. Die Verlagswerke von Seemann, Dürr, Velhagen und Klasing, um nur diese Beispiele zu nennen, heischten für ihren mannigfaltigen Illustrationsbedarf zahlreiche tüchtige Xylographen. H. Kaeseberg, G. Treibmann und E. Krell sind die bekanntesten Leipziger Meister, und sie haben zum Teil neben dem streng zeichnerischen Schnitt auch Bestrebungen malerischer Tendenz angebahnt, mit ausgesprochener Anlehnung an englische Muster. Doch ist der dortige Holzschnitt nur zögernd bis zu den letzten Zielen derselben vorgeschritten und selbst in seinen jüngsten Leistungen behält er etwas von plastischer Körperlichkeit und blanker Glätte. Webers „Meisterwerke der Holzschneidekunst“ (1879 ff. Fol.) geben davon den vollständigsten Begriff. — Entschieden flotter, beweglicher und malerischer trat das rührige Stuttgart auf, nachdem den älteren, von der Dresdener Schule abstammenden Arbeiten von Allgaier und Siegle, die namentlich für den Cottaschen Verlag hergestellt wurden (Nibelungenlied von Schnorr, Reinecke Fuchs von Kaulbach), lange Zeit die Gunst des Publikums zur Seite gestanden hatte. Diese Richtung wurde überflügelt durch das bahnbrechende Talent von A. Cloß, der in seiner anfangs mit Ruff gemeinsam betriebenen Anstalt das ebenbürtige koloristische Gegenstück zu den Leistungen der Doré-Xylographen und Amerikaner geschaffen hat. „Seine tonüppige, malerische Begabung, seine leicht bewegliche Hand, für die es kaum technische Schwierigkeiten gab, seine spielend



124. Illustration von W. Diez zu Schillers Geschichte des dreißigjährigen Krieges; Holzschnitt von W. Hecht.

*) Näheres zur Charakteristik des modernen deutschen Holzschnittes, im Vergleich mit dem französischen, englischen und amerikanischen, s. bei W. Hecht, Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, I, 96 ff. Wien 1887.

schnelle Stichelführung eroberten gewissermaßen mit einem Ruck das bis dahin in schwerfälliger Schrittbewegung angestrebte Feld der farbigen Behandlung" (Hecht). Zahlreiche moderne Leistungen der illustrierten Litteratur, wie Hallbergers „Ägypten", Spemanns „Germania," „Hellas und Rom," Kröners „Nord- und Ostsee," Engelhorns „Italien" und „Die Kunstschätze Italiens," haben ihre künstlerische Physiognomie diesem Umschwunge zu danken. Ein bedeutsam förderndes Element dabei bildete das Aufkommen der Photographie auf Holz, welche der Tuschmalerei und der Kohlenzeichnung, als Vorlagen der photographischen Reproduktion, den Eintritt in das xylographische Illustrationswesen ermöglichte. Die koloristischen Talente der jüngeren Malerwelt, Hans Makart, Gabriel Max, Liezenmayer, Lossow, Schönleber, Weißhaupt und vieler anderer gewannen damit unmittelbaren Einfluß auf die Buchillustration, beteiligten sich an den Stuttgarter und Berliner Ausgaben der deutschen Klassiker und rissen dadurch auch die Meister und Anstalten der übrigen deutschen Städte zu Anstrengungen in der gleichen Richtung fort.



125. Die Genesende, von C. Gehrts. Holzschnitt von Lüttge. (Fliegende Blätter.)

Von der veränderten Physiognomie der Münchener „Fliegenden Blätter" war schon die Rede. Wilhelm Diez (Abb. 124), Gehrts (Abb. 125), Mandlick, Oberländer, Schlittgen, René Reinicke und ihre Genossen trieben den Holzschnitt hier Schritt vor Schritt auf der malerischen Bahn weiter bis zu der zartesten Wiedergabe von Tonabstufungen und Momentwirkungen. Der Stroefersche und der Bruckmannsche Verlag wandten sich dem Gebiete der Holzschnitt-Illustration zu und stellten neben den vorhin schon genannten, für die Stuttgarter Firmen beschäftigten Künstlern vornehmlich dem genialen Rudolf Seitz und der Kraftnatur Wilhelm Hechts würdige Aufgaben. Es war jedoch nicht nur der malerische, sondern auch der strengere Holzschnitt nach dem Vorbilde der Alten, der in Beispiel und Lehre von diesen Meistern vertreten wurde.

Vielseitig, allen Stilrichtungen der Zeit folgend und in erster Linie dem Bedürfnis der großen Leserwelt angepaßt, entwickelte sich der Holzschnitt in Düsseldorf und Berlin. In den Erzeugnissen des erstgenannten Ortes spiegeln sich die Wandlungen der



126. Illustration von Adolf Menzel zu Rodenbergs Gedicht „Aus der Schwedenzeit“. Holzschnitt von Albert Vogel.
(Aus Bodenstedts Album deutscher Kunst und Dichtung.)

rheinischen Malerschule und der deutschen Kunst überhaupt von den Tagen Rethels, Bendemanns und Hübners bis auf die Gegenwart ab. Berlin tritt, von Menzels grundlegender Thätigkeit abgesehen (Abb. 126), besonders seit der Wiedergeburt des Deutschen Reiches auch als Buchhändler- und Kunstverlegerstadt immer energischer hervor. Der Grotesche Verlag (Illustrierte Klassikerausgaben und Prachtwerke, unter denen Rambergs ewig schöne Grisaillen zu „Hermann und Dorothea" und die von Paul Thumann, Woldemar Friedrich und Philipp Grot Johann (Abb. 128) illustrierten Quartausgaben von Julius Wolffs Dichtungen, Thumanns „Enoch Arden" (Abb. 127), ferner die großen historischen Handbücher der Allgemeinen Geschichte und der deutschen Kulturgeschichte hervorstechen), der Verlag von A. Hofmann u. Co., welcher von Menzel Kleists „Zerbrochenen Krug" und von Vautier Immermanns „Oberhof" brachte, der Deckersche Verlag mit den L. Burgerschen Kriegsillustrationen von 1864 und 1866, die Modezeitungen „Der Bazar" und Franz Lipperheides „Frauenzeitung" und „Modenwelt", welche die Clichés ihrer Originalausgaben an alle Sprachgebiete Europas abgeben, Schorers Familienblatt sind die Spitzen der modernen Berliner Verlagsthätigkeit. Damit haben sich dort dann auch eine Anzahl in diesem Geiste wirkender Holzschneiderschulen gebildet, von denen wir die von Rich. Bong und G. Heuer nennen wollen. Auch in mancher kleineren deutschen Stadt rührt sich ein wackerer Künstler, wie F. L. Trambauer in Nürnberg, oder ein weitausgreifender Verlagsbetrieb, wie der Westermannsche in Braunschweig („Illustrierte deutsche Monatshefte"), der Hauschildsche in Dresden („Das Universum"). Unter den deutschen Xylographen, die ihren Weg im Auslande gemacht haben, nennen wir den Virtuosen des Tonstichels in französischer Manier Max Weber, den ausgezeichneten, längere Jahre in England beschäftigten Porträtholzschneider Moriz Klinkicht (Bildnisse Ludw. Richters, John Ruskins u. a.), den früher in Florenz, jetzt in London thätigen Heinrich Scheu, endlich den 1889 in New-York verstorbenen Friedrich Juengling, einen geborenen Leipziger, der unter den entschiedensten Vertretern des amerikanischen Holzschnitts koloristischer Tendenz einen der ersten Plätze sich eroberte (S. R. Koehler, a. a. O.).

Einen fruchtbaren Boden zu ausgedehnter Wirksamkeit fand der moderne deutsche Holzschnitt in Wien. Während Schwind und Führich für ihre schlichten Blei- und Federzeichnungen sich in den Münchener und Dresdener Holzschneiderschulen die stilverwandten Kräfte wählen mußten und andererseits dem hochbegabten Blasius Hoefel leider kein Adolf Menzel zur Seite stand, hat sich neuerdings für jeden Anspruch zeichnerischer wie malerischer Natur in Wien selbst der entsprechende Meister gefunden und in den jüngeren österreichischen Künstlerkreisen manch schönes Talent für die Illustration sich geltend gemacht. Hier wurden in den fünfziger und sechziger Jahren die stilgerechtesten Holzschnittzeichnungen für kunstgeschichtliche und kunstgewerbliche Zwecke geliefert; hier erwuchs namentlich ein Stab vortrefflicher Architekturzeichner, im Anschluß an den Ausbau der Kaiserstadt; hier brachte das frisch erwachte politische und geistige Leben auch in das illustrierte Bücher- und Journalwesen neuen Schwung. Die Anstalten von F. W. Bader und von Herm. Paar, das vielseitig thätige R. v. Waldheimsche Institut, die namentlich durch ihre zahlreichen Illustrationswerke biblischen und legendarischen Inhalts weltbekannte Anstalt für farbige Xylographie von H. Knöfler arbeiteten mit Erfolg nicht nur für den heimischen, sondern auch für den



127. Illustration von Paul Thumann zu Tennysons Enoch Arden.
Holzschnitt von H. Günther.



128. Illustration von Phil. Grot Johann zu Heine's Buch der Lieder. Holzschnitt von E. Krell.

auswärtigen Markt. Aus Anlaß des großen ethnographischen Werkes über die österreichisch-ungarische Monarchie wurde auf besonderen Anlaß des verewigten Kronprinzen Rudolf an der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien das früher unter Exters Leitung schon einmal bestandene xylographische Institut wieder eingerichtet und mit dessen Leitung der aus München nach Wien berufene Professor W. Hecht (geb. 1843) betraut. Das „Wiener Künstleralbum", der „Figaro," für welchen Talente, wie Laufberger, Leopold Müller, Juch, Schließmann u. a. thätig waren, die „Blätter für Kunstgewerbe", die „Heimat," die „Neue Illustrierte Zeitung," die Verlagswerke von Waldheim, Gerold, Hölder, Hartleben, Gerlach und Schenk, die Publikationen der k. k. Hof- und Staatsdruckerei und der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst kommen bei der Abschätzung dieses reichen Betriebes der wissenschaftlichen und belletristischen Illustrationslitteratur zunächst in Betracht. Während früher für den Wiener Buch- und Kunstverlag, von Führich und anderen oben schon erwähnten Meistern abgesehen, nur vereinzelte bessere Kräfte, wie Leander Ruß, Peter Joh. Nep. und Karl Geiger, Dobyaschowsky, Schaller, Jos. Schönbrunner u. a. thätig waren, steht gegenwärtig fast kein bedeutenderes Talent dem Illustrationswesen gänzlich fern. Unter den vielen vortrefflichen Figurenzeichnern, Landschaftern und Ornamentisten der jüngsten Zeit, welche namentlich bei dem Werke des Kronprinzen sich rühmlich hervorgethan haben, seien hier nur Rud. Bernt und Franz Rumpler, Ed. v. Lichtenfels, Robert Ruß und Jak. Emil Schindler, K. Fröschl und Fr. Herm. Giesel, H. Charlemont und C. Karger in erster Linie hervorgehoben. Der Stil der Holzschnitte des genannten mustergültig ausgestatteten Werkes hält zwischen dem tonigen und zeichnerischen Wege die Mitte; die Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit der Technik wie des Stils, welche sich darin kundgiebt, bildet überhaupt einen Grundzug der modernen Wiener Schule.

Wie Deutsch-Österreich, so steht auch die deutsche Schweiz in neuer wie in alter Zeit mit Deutschland in innigem Wechselverhältnis, ohne sich deshalb anderen Einflüssen, besonders französischen und amerikanischen, entziehen zu können. Der Weltverkehr des Buch- und Kunsthandels trägt überallhin die gleiche Zeitströmung, denselben Geschmack, das nämliche Cliché. Und mehr als irgendwo sonst haben einzelne große Verlagsfirmen und Kunstanstalten, nicht bedeutende Künstler, in der Schweiz den Ton angegeben. Wir nennen R. F. Haller-Goldschach in Bern („Die illustrierte Schweiz," bis 1867 erschienen), den rührigen katholischen Verlag der Gebrüder Benziger in Einsiedeln („Alte und neue Welt," „Das Leben Jesu Christi," Kuhns „Roma," die illustrierten Kalender u. a.), die Dalpsche Buch- und Kunsthandlung in Bern („Schweizer Geschichte in Bildern") und Orell Füßli & Co. in Zürich („Europäische Wanderbilder," nach Zeichnungen von G. Roux, J. Weber u. a.). Als der begabteste Schweizer Holzschneider gilt Knaus in Basel; das bedeutendste xylographische Atelier ist das von Buri und Jecker in Bern.*)

Das Auftreten der Photographie, welches der Lithographie den Boden abgrub, schien auch dem Holzschnitt eine Zeitlang schädlich zu werden, als in der Zinkätzung ihm ein neues Element der Buchillustration an die Seite trat. Aber es hat sich gezeigt, daß die Gefahr keine tödliche war. Geht auch die Photomechanik noch immer neuen Entwickelungsphasen entgegen, so bewahrt doch auf dem großen Gebiete der Illustration trotzdem der Holzschnitt sein wohlerworbenes Recht. Er hat die Photographie als Vorlage für den Schnitt sich dienstbar gemacht; er wird auch den Wettkampf mit der Zinkotypie siegreich überstehen können, wenn er die künstlerische Seite seiner Natur zu immer höherer Vollkommenheit entwickelt. Daß auf dieser Bahn noch manches Ungeahnte möglich ist, dafür liefert gerade die Entwickelung des Holzschnittes während der letzten vierzig Jahre den besten Beweis. Sie zeigt uns ein rastloses Fortschreiten vom Einfachsten bis zum unsäglich Komplizierten, neben dem derben Linienschnitt die feinste Tonstichelarbeit, und diese Gegensätze mit allen ihren Zwischengraden und Übergangsformen zusammengehäuft in dem Raume weniger Dezennien, während der Holzschnitt früher jahrhundertelang dieselben eingeengten Pfade ging.

---

3. Kupferstich und Radierung.

Der Kupferstich, die konservativste der vervielfältigenden Künste, gewährt uns auch in den bewegten Zeiten des jüngstverflossenen Jahrhunderts den Anblick einer weit ruhigeren Entwickelung als der Holzschnitt. Er hält mit Stetigkeit an den ererbten Überlieferungen fest, schlägt nur dann einen neuen Weg ein, wenn ihm dabei ein bewährter Führer zur Seite geht, und folgt von den Tonangebern des Tages nur den allerberufensten und angesehensten. Er zeigt sich abhängig von dem Wandel der Stile, aber nicht von dem Wechsel der Moden.

---

*) C. Brun, Die vervielfältigende Kunst d. Gegenwart, I, 256 ff.

Um die Wende des Jahrhunderts begegnen uns zunächst eine Reihe von Schülern und Nachahmern Wille's und Schmutzers. Von dem Pariser Stecher ausgebildet waren z. B. die Nürnberger Karl und Heinrich Guttenberg (1743—1792, 1749—1825), welche beide u. a. für die Publikation der Galerie Orléans thätig waren, ferner Karl W. Weisbrod (1746—1806), der Frankfurter Joh. Konrad Ulmer (1783—1822) und der Baseler Christian v. Mechel (1737—1817). Aber die bei weitem hervorragendste Persönlichkeit in dieser Gruppe der in Paris geschulten deutschen Stecher war der Stuttgarter Johann Gotthard v. Müller (1747—1830), dessen oben bereits als Urheber von Wille's Porträt (nach Greuze) rühmend gedacht worden ist. Er darf den gediegensten und glänzendsten Bildnisstechern aller Schulen zur Seite gestellt werden. Ludwig XVI. im Krönungsornat nach Duplessis, die Bildnisse Schillers nach Graff, Loders und Dalbergs nach F. Tischbein, der Elisabeth Vigée-Lebrun nach deren eigenem Gemälde, ferner die Madonna della Sedia nach Rafael, die Heil. Cäcilia nach Domenichino und die Schlacht von Bunkershill nach Trumbull sind die vorzüglichsten seiner Arbeiten. Müller wurde nach seiner Heimkehr aus Paris zum Leiter der Stuttgarter Kupferstecherschule ernannt und hat hier in langjährigem Wirken eine Anzahl tüchtiger Kräfte herangebildet, darunter seinen hochbegabten Sohn, Friedrich Müller (1782—1816), den berühmten Stecher der Sixtinischen Madonna, sowie des Evangelisten Johannes nach Domenichino*), ferner den Dresdener Ferd. Ant. Krüger (1795—1857) und den 1811 nach Schmutzers Tode an dessen Stelle nach Wien berufenen Johann Friedrich Leybold (1755—1838), den Vertreter des antikisierenden Stils in der Wiener Kupferstecherschule, wie vornehmlich seine großen Blätter nach Füger, Hetsch und Wächter beweisen. Ein kühler klassizistischer Hauch durchweht auch die Arbeiten der übrigen Wiener Nachfolger Schmutzers, von denen Adam Bartsch (1756—1818) und Karl Heinrich Rahl (1779—1843) die vorzüglichsten sind. Das umfassende Werk des erstgenannten Meisters**), wie es in den sechs von dem Künstler selbst zusammengestellten Folianten der Wiener Hofbibliothek vorliegt, vertritt alle Arten der stecherischen Technik, von dem ausgeführten Linienstich bis zur zarten Radierung und zum Facsimile von Handzeichnungen, und bekundet in allen diesen Gebieten die Hand eines geschickten und gewissenhaften Künstlers. Unter den ausgeführten Stichen sind die zwei Blätter zur Deciusfolge des Rubens, unter den Radierungen die Tierstücke nach Roos zu den glücklichsten zu zählen. Aber als das eigentliche Lebenswerk Ad. v. Bartschs und als eine Schöpfung von wahrhaft fundamentaler Bedeutung steht sein mustergültig eingerichteter, von mehreren gleich vortrefflichen Spezialarbeiten begleiteter „Peintre-graveur" da, trotz aller Berichtigungen und Ergänzungen, die er im einzelnen erfahren hat, immer noch der beste Führer durch das große Gebiet der Kupferstichkunde (s. oben S. 12). — Rahl, ein geborener Badenser, aber schon seit seinem zwanzigsten Jahr in Wien, stach dort insbesondere mehrere berühmte Bilder italienischer Meister in der Galerie des Kaiserhauses, wie die Heil. Justina von Moretto, die Darstellung im Tempel von Fra Bartolommeo

---

*) S. das Nähere bei A. Andresen, Leben und Werke der beiden Kupferstecher J. G. v. Müller und J. Fr. W. Müller, in Naumanns Archiv, XI (1865), S. 1 ff.

**) Fr. de Bartsch, Catalogue de l'oeuvre de Ad. de Bartsch. Vienne 1818. 8.

und Christus mit der Samariterin am Brunnen von Ann. Carracci, und wirkte nach Leybolds Tode fünf Jahre hindurch als Professor des Fachs an der kais. Akademie. Er gilt mit Recht als der letzte Vertreter desselben im Sinne der klassischen Traditionen. Die Arbeiten Joh. Alrams, Quirin Marcks und der übrigen Schüler Schmutzers können sich mit den seinigen nicht messen. Mit einem seiner größeren Stiche, der „Schlacht bei Aspern" nach Pet. Krafft, bildet Rahl den Übergang zu den Meistern der jüngeren Wiener Generation, als deren Führer Franz Stöber (1795—1858) zu gelten hat. Letzterer ist der Vertreter der Wiener Genremalerei der Metternichschen Zeit, der unübertroffene Stecher Danhausers und Waldmüllers. Nur wenige Namen sind neben ihm zu nennen: zunächst Friedr. John (1769—1843), der Virtuos des Almanachstiches in Punktiermanier, ferner P. Gleditsch, Jos. Steinmüller, Jos. Axmann, Alois Petrak und Stöbers Schüler, der treffliche Landschaftstecher K. Post (Norwegischer Wasserfall nach A. Achenbach u. a.).

Eine neue Wendung in der Geschichte des Kupferstichs wurde in den zwanziger Jahren durch jene Gruppe junger deutscher Maler herbeigeführt, welche das Ideal der romantischen Schule auf ihre Fahne geschrieben hatten und in Rom unter der Führung des Cornelius und Overbeck nach dessen Verwirklichung rangen. Weder für die großzügige, herbe Formensprache des einen noch für den sanften Flügelschlag des anderen bot der Kupferstich der Wille-Schmidtschen Richtung mit seiner virtuosen, stofflichen Brillanz das entsprechende Ausdrucksmittel dar. Man griff daher auf die alte Dürer-Marcantonsche Technik mit ihren feinen Strichlagen, mit ihrem vorwiegend zeichnerischen, metallischen Wesen zurück, und wußte deren spröde, knospende Jugendkraft den Anschauungen der neu-deutschen Kunst mit Erfolg dienstbar zu machen. Was Ferdinand Ruscheweyh (1785—1845), Karl Barth (1787—1853), Samuel Amsler (1791—1849), Eugen Eduard Schäffer (1803—1871), Julius Thaeter (1804—1870), Heinrich Merz (1806—1875) und ihre Münchener Stilverwandten nach den großen monumentalen Schöpfungen des Cornelius und Schnorr, nach den Märchenbildern Schwinds, nach den Marmorwerken Thorwaldsens, Danneckers und Schwanthalers in ihrer strengen, farbenscheuen und doch markigen Weise gestochen haben, trägt den ganz bestimmt ausgeprägten Stempel der damals herrschenden Kunst und bildet in seiner ungebrochenen Jugendlichkeit und Frische eine der charaktervollsten Erscheinungen in der Geschichte des modernen deutschen Kupferstiches.*) — Das Extrem nach der vorwiegend zeichnerischen Richtung bietet uns der reine Umrißstich, wie ihn besonders Hermann Schütz in München (1807—1869) in seinen zahlreichen Blättern nach Bonaventura Genelli mit herber Einseitigkeit pflegte. Auch der Schweizer K. A. v. Gonzenbach (1806—1885), ein Schüler Felsings und Amslers, lieferte neben einzelnen farbigeren Werken auch manche strengen Umrißstiche von derselben Art. Das Streben ins ausschließlich Geistige führte den Stich hier an die äußerste Grenze seiner Ausdrucksfähigkeit.

Auch anderwärts tauchte das wesenlose Gespenst des Umrißstiches vorübergehend auf und beherrschte namentlich Dezennien lang den Geschmack in allen gelehrten und architektonischen Publikationen. Jedoch im allgemeinen folgte der deutsche Kupferstich

---

*) Julius Thaeter. Das Lebensbild eines deutschen Kupferstechers. Frankfurt a. M. 1887. 8.

den malerischen Tendenzen der Zeit und kam dadurch allerdings auch wieder in die engste Beziehung zu den großen Stecherschulen des Auslandes, vornehmlich zu der französischen. Dies gilt z. B. von den Nürnbergern K. L. Schuler und A. Chr. Reindel (1784—1853), dem Stecher von Dürers „Vier Aposteln", dann von dem Schweizer Friedrich Weber (1813—1882), der seine durch Amsler empfangene Bildung in Paris bei Forster vollendete, vor allem aber von den bedeutendsten Düsseldorfern und Berlinern. Dort stand Joseph Keller (1811—1873), hier Eduard Mandel (1810—1882) lange Jahre hindurch an der Spitze der Schule, Keller als der geistverwandte Stecher jener sanften, zartsinnigen Schöpfungen der deutschen und französischen Romantiker, eines Deger, Steinle, Ary Scheffer, und der ins Moderne, Zarte und Weiche übersetzten „Disputa" Rafaels, Mandel als die gesundere, realistischere Natur, ausgestattet mit gleich feinem Sinn für die farbige Schönheit des Tizian und den Adel des van Dyck wie für den seelischen Reiz der Rafaelischen Madonnen. Der Unterschied der beiden führenden Meister ist auch in den Künstlergruppen, die sich um sie scharen, deutlich zu erkennen. In den älteren Düsseldorfern wiegt das christlich-germanische Element vor; A. Fr. Pflugfelder (geb. 1809) und Fr. Aug. Ludy (geb. 1823) lieferten eminente Stiche nach Overbeck und Führich, Franz Paul Massau (geb. 1818) schuf eine schöne Reproduktion des Kölner Dombildes; die Berliner dagegen hielten sich mit Vorliebe auf der modernen Bahn, suchten zu vermitteln zwischen strengem Stil und gefälliger Eleganz; so Friedr. Aug. Andorff (geb. 1819), ein Schüler Buchhorns, der Stecher von Drake's Relief am Denkmal Friedrich Wilhelms III. im Tiergarten und des Lessingschen „Huß vor dem Scheiterhaufen"; ebenso der aus derselben Schule stammende Fr. Ed. Eichens (1804—1877), der dann in Paris unter Forster und Richomme, später in Parma unter Toschi seine Studien fortsetzte, und ein gleich geschickter Nachbildner Kaulbachs wie der alten Italiener war; die drei hervorragendsten Schüler Mandels, Robert Trossin (geb. 1820), Louis Jacoby (geb. 1828) und Gustav Eilers (geb. 1834) dürfen auch ihr Hauptverdienst in der glücklichen Vereinigung von Eigenschaften suchen, welche sie für die verständnisvolle Wiedergabe alter wie neuer, stilistischer wie realistischer Kunst gleich befähigt machen. Bezeichnend ist, daß gerade der juste-milieu des Kaulbach'schen Idealismus mit seinem stark modernen Beigeschmack in diesem Kreise seine berufenen Interpreten fand.

Neben dem französischen hat auch der italienische Kupferstich wiederholt auf das moderne Deutschland fördernd eingewirkt. Vornehmlich danken wir der Schule des gefeierten Giuseppe Longhi (1766—1831), des klassischen Stechers von Rafaels Sposalizio, mehrere der tüchtigsten deutschen Vertreter des Fachs: in erster Linie den trefflichen Jakob Felsing (1802—1883), den Meister einer ebenso farbigen wie streng gediegenen Grabstichelführung, ferner den verdienstvollen Rafaelstecher Josef Caspar (1799—1880) und Ludwig Gruner (1801—1882), den Herausgeber mehrerer großer kolorierter Prachtwerke über die Kunst der italienischen Renaissance. Auch Moriz Steinla (eigentlich M. Müller aus Steinla bei Hildesheim, 1791—1858), der berühmte Stecher des Dresdener Holbeinbildes, hat sich vornehmlich nach Longhi's und Rafael Morghens Mustern herangebildet. Ein Schüler von P. Anderloni war der Braunschweiger Friedrich Knolle (1807—1877).

Nicht die Schulzusammenhänge mit Frankreich und Italien allein bedingen übrigens den bunt gemischten Charakter des deutschen Kupferstichs unserer Zeit. Dieser beruht vielmehr auf der ganzen Beschaffenheit der gegenwärtigen Kunstzustände. Wie die Baukunst ein Durcheinanderwogen der verschiedenen Stile zeigt, so herrschen auch in den bildenden und vervielfältigenden Künsten „so viel Köpfe, so viel Sinne". Kaum daß noch die alten Sitze der Kunstschulen ihren einheitlichen Charakter bewahren. Nicht selten bestehen innerhalb der lokalen Gruppen die größten Richtungsgegensätze. Nur ein doppeltes läßt sich auf dem Gebiete des Kupferstichs als das allen gemeinsame Bestreben herauserkennen: der Drang nach möglichst getreuer Wiedergabe des Originals und nach thunlichster Farbigkeit in der Behandlung der Technik. Es ist offenbar der malerische Zug der Zeit und die Wirkung der überall eindringenden Photographie, was diese beiden Erscheinungen erklärt.

Wir werfen nun noch einen kurzen Blick auf die wichtigsten in Deutschland und Österreich bestehenden Schulen und Künstlergruppen, soweit sie nicht oben bereits ihre Würdigung gefunden haben.*) In Düsseldorf sind es zunächst eine Reihe von früheren Schülern Josef Kellers, welche den Ruhm der Schule aufrecht erhalten: so der vor einigen Jahren nach Amsterdam übergesiedelte Robert Stang (geb. 1831), der Stecher von Rafaels „Sposalizio" und Lionardo's „Abendmahl", und Josef Kohlschein (geb. 1841), der Urheber des Stiches von Rafaels „Heil. Cäcilia", ferner August Hoffmann, Adam Glaser und Fritz Dinger. Dazu kommen: der ausgezeichnete Landschaftstecher W. v. Abbema, dann die besonders durch ihre Blätter nach modernen Düsseldorfer Meistern in weiten Kreisen bekannt gewordenen Genrestecher Theodor Janssen (geb. 1817) und Nikol. Barthelmeß (1829—1889); ferner der unter Felsings Leitung ausgebildete Fr. Xav. Steifensand und der gegenwärtige Professor des Fachs an der Düsseldorfer Akademie Karl Ernst Forberg (geb. 1844), der auch als Radierer von Bildern alter und neuer Meister Vorzügliches geleistet hat (Abb. 129). — In München hatte sich die strenge Weise S. Amslers und Thaeters lange als feste Schultradition erhalten, wie noch die Leistungen Friedr. Wilh. Zimmermanns, Herm. Walde's und ihrer Gleichgesinnten beweisen. Erst in den späteren Arbeiten des ebenfalls aus jener Schule stammenden Schweizers Johann Burger brach das Eis, und die jüngeren Münchener folgen alle der malerischen Bahn; so Joh. Friedrich Vogel (geb. 1828), der virtuose Stecher Piloty's, ferner Alb. Schultheiß, Aug. Volckert (geb. 1818) und vornehmlich der seit dem Jahre 1869 an der Spitze der dortigen Kupferstecherschule stehende Professor Johann Leonhard Raab (geb. 1825), unter dessen zahlreichen Schülern besonders J. Bankel, Friedrich Deininger und Georg Goldberg sich mit Glück der neuen Richtung angeschlossen haben. — In althergebrachtem Wechselverkehr mit München stehen die Kupferstecherschulen von Nürnberg und Stuttgart. Aus Nürnberg, wo durch die regen Beziehungen zu Paris der malerische Stil und eine brillante Technik stets ihre Pflege gefunden hatten, stammte der später lange Jahre hindurch in München thätige Friedr. Wagner (1803—1876), der Stecher der „Kreuzabnahme" des Rubens; ebenso der treffliche Konrad Geyer (geb. 1816),

*) S. das Weitere bei R. Muther, Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, II, 72 ff.

von dem wir mehrere fein gestimmte Blätter nach A. v. Ramberg und anderen modernen Meistern besitzen; ferner Paul Barfuß und Christof Preisel. Aus der Stuttgarter Schule stammen der in Nürnberg thätige Friedr. Fränkel (geb. 1832) und der seit 1876 in München lebende Adolph Wagenmann. Im Anschluß an diese mögen endlich noch der tüchtige dortige Porträtstecher Johann Lindner und als Vertreter des Architekturstiches der in Paris gebildete Eduard Obermayer hier ihre Stellen finden. — Die Karlsruher Schule steuert zu der Gruppe dieser süddeutschen Kupferstecher den ausgezeichneten Vertreter des Landschaftsfaches, Eduard Willmann, bei, der seine bei Frommel und Felsing begonnene Ausbildung ebenfalls vornehmlich in Paris vollendete. — Unter den mitteldeutschen Pflegestätten der Kunst möge zunächst die Dresdener Schule genannt sein, wo der



129. Kindergruppe von L. Knaus. Radierung von E. Forberg.

treffliche Eduard Büchel, ferner Gustav Planer, ein Schüler Steinla's, L. Friedrich und Theod. Langer wirken, letztere zwei besonders für das neuerlich wieder aufgenommene Dresdener Galeriewerk; ferner Leipzig mit den an Brognoli's Publikation beteiligten Rafaelstechern Oswald Ufer und K. Fr. Seifert, sowie dem gegenwärtigen Professor des Fachs an der dortigen Kunstakademie, Ernst Mohn; dann Weimar mit dem durch Goethe geförderten Bildnisstecher Karl August Schwerdgeburth (1785—1878); endlich Frankfurt a. M. mit dem als Stecher und Radierer, zeitweilig auch in St. Petersburg, thätigen Nachfolger Eug. Schäffers Johann Eissenhardt (geb. 1824). — In Berlin, wo der Kupferstich gegenwärtig unter staatlicher Fürsorge sich wieder eines regeren Betriebs erfreut, sind auch von den Künstlern der älteren Generation zu den oben bereits in anderem Zusammenhange genannten noch einige tüchtige Meister hinzuzufügen, wie der Porträtstecher Fr. W. G. Seidel (geb. 1819), die Genrestecher Gustav Lüderitz (1803—1884), Hermann Sagert (1822—1889) und Paul Sigm. Habelmann (geb. 1825), ferner

Heinrich Sachs (geb. 1831), der frühverstorbene Robert Reyher (1838—1877), der Stecher der „Maria Mancini“ und der sogenannten „Gräfin Potocka“ im Berliner Museum, die Schüler Trossins Hermann Römer (1838—1883) und Rudolf Maurer, der Landschaftsstecher Ludwig Lincke, sodann der gegenwärtige Professor des Kupferstichs an der Berliner Akademie, Hans Meyer (geb. 1846), der Stecher der „Poesie“ des Rafael, einer der letzten Schüler Ed. Mandels.

An der Spitze der Wiener Kupferstecherschule, die in der Pflege des Faches durch das österreichische Kaiserhaus und durch die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst ihre kräftigen Stützen findet, steht gegenwärtig der aus Nürnberg stammende Prof. Johannes Sonnenleiter (geb. 1825), der Stecher einer Anzahl vorzüglicher Porträts und farbig wirkender Blätter nach alten und neuen Meistern (Rubens, Knaus, v. Angeli). Er arbeitete eine Zeitlang an der Seite L. Jacoby's. — Aus der Schule des letzteren sind, während seiner Wirksamkeit in Wien, eine Anzahl tüchtiger Künstler hervorgegangen, wie Eugen Doby, Johann Klaus, Viktor Jasper und der neuerdings in Berlin beschäftigte L. Michalek. Zu den Schülern Sonnenleiters zählt u. a. der unlängst nach St. Petersburg berufene Porträtstecher Gustav Frank. — Den Wiener Architekturstich vertritt Heinrich Bültemeyer.

In der vorphotographischen Zeit hatte es eine Weile den Anschein, als ob der besonders durch den Almanachbedarf geförderte Stahlstich mit seiner kalten, seelenlosen Glätte dem Kupferstich gefährlich werden könnte. Der Vorzug des Stahls besteht in der viel größeren Abdrucksfähigkeit. Er kann dadurch dem Massenbedürfnis dienen und wurde für dieses denn auch weidlich ausgenützt. Von England ging dazu der Anstoß aus. Professor Karl Frommel (1789—1863) gründete nach englischem Muster in den zwanziger Jahren das erste deutsche Atelier für Stahlstich in Deutschland; die Payne'sche Anstalt, das Institut des Lloyd in Triest und ähnliche Unternehmungen folgten. Es war die Blütezeit der Almanache, der Schönheitsgalerien und „Malerischen Ansichten“. Tüchtige Kräfte, wie J. Poppel, Fr. Wagner, H. Finke, W. Teichel, Adr. Schleich, Rud. Rahn, Ed. Schuler, auch Franz Stöber und viele andere, waren in der Modetechnik thätig. Bald aber wurden die Schattenseiten des Stahlstichs auch dem größeren kunstliebenden Publikum verständlich, und seit vollends die Verstählung des Kupfers erfunden, dieses also dadurch gegen die zu schnelle Abnutzung der Platte geschützt worden ist, hat der gefährliche Konkurrent seinen Boden verloren.

Auch andere Nebenzweige des Kupferstichs, die gemischte Manier, die Schabkunst u. s. w. finden in jüngster Zeit wenig Anklang. Einzelne Berliner Stecher, wie Dröhmer, Phil. Herm. Eichens, Lüderitz, Habelmann, Sagert, Hans Meyer, lieferten wohl auch verdienstliche Arbeiten dieser Art. In Wien war Christian Mayer (1812—1870), ein Schüler Kiningers, der namhafteste jüngere Vertreter der Schabmanier. Aber im allgemeinen hat sich die Gunst der Kupferstichfreunde von dieser Technik abgewendet, während dagegen die Radierung sich einer stetig wachsenden Beliebtheit erfreut.

Die Technik der Radierung besteht aus zwei verschiedenen Elementen: der Zeichnung und der Ätzung. Wie das Werk des Radierers in jedem einzelnen Falle mit der zeichnerischen Thätigkeit der Nadel beginnt und auf diese dann das durch die

Ätzung bewirkte, vorwiegend malerische Verfahren folgt, so können wir auch im geschichtlichen Entwickelungsgange der Radierkunst diese Aufeinanderfolge beobachten. Bei den von vornherein mehr zeichnerisch angelegten Deutschen begann die Radierung mit der einfachen Wiedergabe der Form und hielt sich lange auf dieser Bahn. Zur vollen farbigen Wirkung brachten sie erst die Niederländer des 17. Jahrhunderts. In unserer Zeit hat sich derselbe Prozeß wiederholt. Wir unterscheiden im 19. Jahrhundert zwei geschichtliche Gruppen, von welchen die erste, bis über die fünfziger Jahre hinausreichende, die zeichnerische, die zweite, jüngere, die malerische Richtung verfolgt.

Der keineswegs erfreuliche, trockene, philisterhafte Geschmack, welcher im ersten Viertel des Jahrhunderts in den deutschen Illustrationswerken herrschte, wird am besten ersichtlich aus den Radierungen des Hannoveraners Johann Heinrich Ramberg (1763—1840) zum „Reinecke Fuchs", zum „Till Eulenspiegel" sowie zu zahlreichen Taschenbüchern und Romanen aus der Epoche von Wieland bis Clauren. Wir atmen auf, wenn wir aus diesem Dunstkreise derber Fratzen in die klare sonnige Welt eines Johann Adam Klein (1792—1875) und Johann Christian Erhard (1795—1822) hinaustreten, in deren lebendig und frisch gezeichneten Volks- und Landschaftsbildern, Kriegsszenen und Tierstücken sich die Zeit der Napoleonischen Kriege, das Erwachen des jungen Deutschlands, die ersten Regungen des modernen Natursinnes wiederspiegeln.*) Dann bemächtigen sich die Romantiker des zu neuer Popularität gelangten Kunstmittels. Moriz v. Schwind zeichnet sein köstliches Album von Radierungen zu den Wein- und Rauch-Epigrammen E. v. Feuchterslebens, aus dem wir ein Blättchen für unsere Schlußvignette (Abb. 130) auswählen. Eugen Neureuther erfindet seine reizenden Arabesken-Phantasien, von denen unsere Kopfleiste (Abb. 118) eine Probe giebt, ferner sein Dornröschen und andere größere Blätter voll märchenhafter Poesie; Jos. v. Führich erzählt uns im kräftigen, empfindungstiefen Volkston die rührende Geschichte von der schönen Genofeva; Robert Reinick (1805—1852) veröffentlicht mit Franz Kugler sein „Liederbuch für deutsche Künstler" und die Düsseldorfer „Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde", woran sich Ad. Sonderland mit „Bildern und Randzeichnungen zu deutschen Dichtungen" und andere Sammlungen verwandten Inhalts anschließen. — Während die meisten der älteren Künstler,**) wie Christ. Haller von Hallerstein (1771—1839), der Bruder des bekannten Architekten und Altertumsforschers, die Wiener Franz Rechberger (1771—1843), Jakob und Fritz Gauermann (1772—1843 und 1807—1862), auch der zierliche Karl Agricola (1779—1852) in seinen anmutigen kleinen Blättern, und der als Miniatur- und Blumenmaler hochgeschätzte Mich. Daffinger (1790—1849) bei der Behandlung landschaftlicher oder sonstiger nach der Natur gezeichneter Motive gern einem schlichten, vorwiegend zeichnerischen Realismus huldigen, dagegen andere wieder dem heroischen Stile Poussins nacheifern, wie der treffliche Jos. Anton Koch (1768—1839), Joh. Christ. Reinhart (1761—1847), auch K. Fr. Schinkel und K. Rottmann, sehen wir nun den malerischen Stil

*) Vergl. C. Jahn, Das Werk von Joh. Ad. Klein. München 1863; Alois Apell, Das Werk von Joh. Christ. Erhard. Dresden 1866. 8.

**) S. über dieselben das oben citierte Werk von A. Andresen, Die deutschen Maler-Radierer des neunzehnten Jahrhunderts.



Italienisch lernen. Radierung von Adolf Menzel.

(Aus dem 4. Hefte der Publikationen des Vereins für Original-Radierung zu Berlin.)



allmählich zur endgültigen Herrschaft gelangen. Und zwar ging der kräftigste Impuls nach dieser Richtung wieder von den Landschaftsmalern aus.

Ludwig Richter, dessen Vater als Kupferstecher landschaftlicher Veduten geschätzt war*) und der nach der ersten Unterweisung im Hause vornehmlich durch das Studium Chodowiecki's und Geßners sich weiterbildete, gehört auch auf diesem Gebiete zu den Bahnbrechern der neuen Zeit.**) Sei es nun, daß er uns, wie in dem Blatte „Civitella", die erhebenden Eindrücke seines römischen Studienaufenthaltes vorführt, sei es, daß ihm die schlichte Natur des Elbthales die Motive darbietet, wie auf dem „Schreckenstein bei Außig": immer ist es ein stimmungsvolles, durch Landschaft und Staffage harmonisch ausgeprägtes Ganzes, was ihm vor der Seele steht und in zarten, uns anheimelnden Weisen zu der Empfindung spricht. Dazu kommen die großen Blätter, wie „Rübezahl", „Genofeva", „Christnacht", in denen Richter den Romantikern die Hände reicht und sich namentlich dem Gedankenkreise Schwinds annähert. — Von allen Seiten strömten jetzt der in munterem Fluß befindlichen Radierkunst neue bedeutende Kräfte zu: Karl Wagner in Meiningen (1796—1867) veröffentlichte seine empfindungsvollen landschaftlichen Blätter; Hugo Bürkner, Ludw. Richters Freund und Gesinnungsgenosse, schloß sich auch als Radierer dessen Richtung an („Überfahrt nach dem Schreckenstein" u. v. a.); J. W. Schirmer und Andreas Achenbach versuchten jeder in seiner Art in reizvollen geätzten Blättern ihre Kräfte; durch freie, geistreiche Behandlung der verschiedenartigsten Motive trugen Hermann Dyck in München, Adolf Schrödter in Düsseldorf und nicht als der letzte Adolf Menzel in Berlin zur Förderung der Ätzkunst mächtig bei. Die Maler-Radierung im vollen Sinne des Wortes war damit im modernen Deutschland eingebürgert.

Als bester Beweis dafür kann die Thatsache gelten, daß nicht nur einzelne, sondern ganze Künstlervereine und Genossenschaften sich der Original-Radierung annahmen. Das Düsseldorfer „Album deutscher Künstler in Original-Radierungen" mit Beiträgen von Reinick, J. W. Schirmer, Schrödter, Haach, Habenschaden u. a. (Verlag von Buddeus 1839 ff.) eröffnete den Reigen; die „Radierungen Frankfurter Künstler", von P. Becker, Jac. Maurer, H. Rumbler, Phil. Rumpf u. s. w. (Verlag von Prestel) schlossen sich an. In Weimar bildete sich 1866 ein von A. Michaelis angeregter und von W. Unger geförderter Radierverein. Der Wiener Künstlerverein „Eintracht" gab seine Sammlung von Original-Radierungen heraus. Das „Album der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" in Wien schuf einen Sammelpunkt aller auf diesem Gebiete thätigen Kräfte. In Berlin und in München entstanden gleichfalls Vereine für die Pflege der Original-Radierung. Ein von Menzel für den Berliner Verein 1889 radiertes Blatt ist in unserer Tafel wiedergegeben. Wie die älteren Münchener Künstler, so griffen auch die Meister der jüngeren dortigen Generation, ein Leibl, Max Zimmermann, Karl Ernst Morgenstern, G. Kuehl u. a. gern zur Radiernadel, um ihre Studien vor der Natur, Momentaufnahmen, Stimmungsbilder u. dergl. in unmittelbarer Frische festzuhalten. Freih. v. Gleichen-Rußwurm,

*) Die Lehrzeit beim Vater schildert Richter selbst aufs anschaulichste in den Lebenserinnerungen, S. 28 und 31 ff.

**) Landschaften. Zwölf Originalradierungen von L. Richter. Mit Text von Dr. H. Lücke. Leipzig, A. Dürr. 1875. Qu.-Fol.

Skarbina und andere norddeutsche Meister folgten ihnen in gleicher Richtung nach, ersterer vornehmlich durch feingestimmte Behandlung landschaftlicher Motive.

Seit dem Ende der sechziger Jahre kam dazu die Blüte der Radierung als Übersetzungskunst, namentlich von Werken alter Meister. Hier leuchtet bis auf den heutigen Tag der Name William Ungers (geb. zu Hannover 1837) voran, des unübertroffenen Radierers eines Rembrandt und Frans Hals, eines Rubens und Teniers (Abb. 130), eines Tizian und Velasquez. An seine kleineren und größeren Galeriewerke (Braunschweig, Kassel, Haarlem, Amsterdam, Wien), von denen die ersteren beiden zunächst in der „Zeitschrift für bildende Kunst" erschienen, schlossen sich zahlreiche Einzelblätter verschiedensten Formates an, von den kleinen, strengen Nachbildungen ältester deutscher Kupferstiche für T. O. Weigels „Anfänge der Druckerkunst" und den Textillustrationen des Wiener Galeriewerkes bis zu den großen Meisterschöpfungen der letzten Zeit, den Blättern nach Rubens, Frans Hals, van Dyck und Rembrandt aus der Galerie Liechtenstein in Wien. Die Krone des an die 800 Nummern umfassenden Werkes dieses ungemein vielseitigen und fruchtbaren Künstlers ist das Rembrandtbildnis mit dem Federbarett aus der letztgenannten Galerie, eine an geistvoller Auffassung wie an fein abgestuftem Licht und Transparenz der Schatten gleich vollendete Leistung. Hieran schließen sich ferner die ausgezeichneten Beiträge Ungers zu dem Berliner Galeriewerk. Die Grundlage von Ungers Stil ist der elegante Zug seiner Zeichnung und der bei aller Schärfe der Charakteristik doch stets flüssige, echt malerische Vortrag. — Nach Unger hat in den letzten Jahren vornehmlich der bereits erwähnte Joh. Leonh. Raab, der als Schüler Reindels anfangs vornehmlich im Stechen von Gemälden moderner Meister thätig war, auch als Radierer sich hervorgethan und unter anderem eine Auswahl von fünfzig Gemälden der Münchener Alten Pinakothek in dieser Technik publiziert. — Zahlreiche jüngere Kräfte reihen sich, sei es als Schüler, sei es als Genossen, an die genannten Meister an: an Unger, der an der Kunstgewerbeschule des österreichischen Museums in Wien als Professor seines



130. Reiter von D. Teniers. Radierung von W. Unger.

Faches wirkt, in erster Linie und mit selbständiger Kraft der treffliche W. Woernle, ferner Ludwig Hans Fischer, Theod. Alphons, J. Groh und K. von Siegl; an Raab in München dessen Tochter Doris Raab, ferner W. Krauskopf, C. Rauscher, C. Th. Meyer-Basel, J. M. Holzapfel u. v. a. — Die meisten dieser Künstler waren und sind namentlich für die umfassenden Publikationen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst (die Galeriewerke von Schwerin und Oldenburg, die „Graphischen Künste“ ꝛc.), sowie für das Berliner Galeriewerk thätig, das neben der Ätzkunst auch dem Stich, dem Holzschnitt und den photomechanischen Vervielfältigungsarten Raum gewährt. Als Radierer von eigener Art hat sich bei den letzteren Werken auch W. Hecht mit beteiligt. Von ihm besitzen wir ferner eine Anzahl meisterhafter, nach Lenbach u. a. radierter großer Bildnisse. Nicht minder selbständig innerhalb der geschilderten Künstlergruppen treten Peter Halm in München, Hermine Laukota in Prag und Albert Krüger in Berlin hervor, sowohl durch freie Originalradierungen, als auch durch treffliche Blätter nach alten Meistern, wie sie letzterer z. B. nach Rembrandt, Amberger, Dürer u. a. unlängst geliefert hat. — Ein neuer Mittelpunkt für alle diese Bestrebungen bildet sich in Berlin seit der Berufung K. Koeppings (geb. in Dresden 1848) als Lehrer der Ätzkunst an die dortige Akademie. Der virtuose Radierer der „Staalmeesters“ von Rembrandt, des Munkacsy'schen „Christus auf Golgatha“, des reizenden „Frou-Frou“ nach Clairin und der zarten, feingetönten Landschäftchen nach van Beers, Corot und Jettel bietet in der Beweglichkeit seines bedeutenden Talents alle Bürgschaften für die Entwickelung einer ins volle moderne Kunstleben eingreifenden Schule. Seine Anfänge als Maler, seine Ausbildung durch Waltner in Paris und seine ganze Art, die Meister zu interpretieren, lassen ihn besonders geeignet erscheinen für die Begründung eines freien, auf Erweiterung der Technik abzielenden Kunstbetriebes. — Eine Spezialität als Radierer großer, historisch-romantisch kostümierter Landschaften und Städtebilder (wie Heidelberg, Meißen, Breslau u. s. w.) ist Bernhard Mannfeld.

Die jüngste Erscheinung auf dem Gebiete des Kupferstichs und der Radierung ist der Zusammenfluß der beiden früher zeitweilig getrennten Kunstarten zu dem eigentümlichen Doppelwesen der Stichradierung. Die Künstler, welche diese modernste Technik hervorgebracht haben, sind ihrer Natur nach strenge Zeichner, Grabstichelarbeiter; sie bedienen sich aber nicht des alten Linienstichs, sondern einer freieren und zugleich verfeinerten Stichelführung, und bringen auf diese Weise eine Wirkung hervor, welche die Reize des Stichs und der Radierung miteinander verbindet. Sie gehen denselben Weg wie die Meister des Tonstichels unter den modernen Xylographen. Der in Berlin gebildete „Verein zur Förderung der Kupferstechkunst“ hat vornehmlich diese Richtung im Auge. — Als das bedeutendste Talent der geschilderten Künstlergruppe ist der jüngst verstorbene Karl Stauffer-Bern (1857—1891) zu bezeichnen. Er war anfangs Maler und als solcher Schüler von Löfftz und W. Diez an der Münchener Akademie, ward später durch P. Halm in die Radierkunst eingeführt und erzielte mit derselben rasch bedeutende Erfolge. Nachdem er die ersten größeren Blätter, darunter das Bildnis A. Menzels, mit der Nadel gearbeitet, griff er dann zum Stichel und führte mit diesem Instrument zunächst den fein durchgebildeten Porträtkopf seiner Mutter aus, dadurch den Weg zu der freien malerischen Behandlung der Grabsticheltechnik weisend,

welchen die ihm nachstrebenden Künstler weiter verfolgen. Wir nennen von diesen E. M. Geyger (geb. 1861), den hochbegabten, durch seine geistreichen, wenn auch freilich nicht selten phantastisch-bizarren Cyklen von Originalradierungen und seine großen Blätter nach Boecklin bekannten Max Klinger (geb. 1857), endlich Cornelia Wagner. Der kühn eingeschlagene Weg hat auf beiden Gebieten der vervielfältigenden Kunst, dem schöpferischen und dem nachbildenden, sich als fruchtbringend erwiesen und es hat allen Anschein, daß auf ihm die höchsten Ziele zu erreichen sind.

---

4. Schlußbetrachtung.

Die Photographie ist in drei Verwandlungsformen mit den vervielfältigenden Künsten in Wettbewerb getreten. Durch photographische Übertragung des Bildes einerseits auf Stein, andererseits auf eine präparierte über eine Glasplatte gegossene Chromgelatineschicht bedrängte sie als Photolithographie und als Lichtdruck das Flachdruckverfahren der Lithographie. Neben den Hochdruck des Holzschnittes stellte sich, Chemigraphie, Zinkographie, Phototypie, Autotypie genannt, die Hochätzung, sowohl als Strich-, wie auch, zur Wiedergabe von Tonflächen, als Netz- und Kornhochätzung eines gewöhnlich auf Zink-, aber auch auf Kupferplatten photographisch übertragenen Bildes. Der Tiefdruck des Kupferstichs und der Radierung endlich sieht sich bedroht durch das Verfahren, welches auf Grund ebenfalls photographischer Übertragung des Originals eine das Bild vertieft enthaltende Kupferdruckplatte durch Tiefätzung (für Ton), oder auf galvanischem Wege nach einem gehärteten Gelatinerelief (für Strich), gewinnt; Heliographie, Heliogravure, Photogravure, Lichtkupferstich sind die verschiedenen aber gleichbedeutenden Bezeichnungen dafür. Trotzdem brauchen Kupferstich und Radierung ebensowenig an ihrer Zukunft zu verzweifeln, wie Holzschnitt und Lithographie, wenn sie sich der künstlerischen Aufgaben ihrer Technik bewußt bleiben und dieselben in vollem Umfange zu erfüllen trachten.

Am sichersten geschieht dies dadurch, daß der vervielfältigende Künstler aufhört, bloß reproduktiv thätig zu sein, und wieder selbstschöpferisch im Sinne der alten Meister wird. Die Wege der künstlerischen Phantasie sind unberechenbar. Sie folgen dem großen Zuge des Geisteslebens der Völker. Aber das technische Vermögen der Künstler ist zu bilden und zu steigern. Wie der Holzschneider die alte zeichnerische Weise hat aufgeben müssen, um sich auf der Höhe der Gegenwart zu erhalten, wie unser ganzes Buchwesen, die xylographische und photographische Illustrationskunst ein reiches, malerisches Gewand angelegt haben: so muß auch die Technik des Kupferstechers durch ihre eigene Kraft den Zugang zu der großen Bahn der Zeit finden. Auf dem Gebiete der Radierung ist dies schon geschehen. Aber auch mit der spröden Grabstichel-technik läßt sich dasselbe Ziel erreichen. Es braucht nur der Stichel, wie in der Hand eines Gaillard und Stauffer-Bern, wieder zu einem zweiten Pinsel zu werden, der den Empfindungen mit voller Geschmeidigkeit folgt und ihre Glut nicht erkalten läßt, bevor er das Werk vollendet. Die Frage nach der Zukunft des Kupferstichs ist also in erster Linie die Befreiungsfrage seiner Technik. Ist sie gelöst, dann wird auch der Tag kommen, an welchem dem deutschen Volke sein zweiter Dürer ersteht.

Namenregister.

Verzeichnis der Illustrationen.

Im Text.

Tafeln.



131. Amor mit dem Satyrpfeifchen. Radierung von M. v. Schwind.

Inhalts-Verzeichnis.

